
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03495 5013

L'Œuvre de Meyerbeer

DU MÊME AUTEUR

Études et biographies musicales. Un vol. in-12, honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (Fischbacher, éditeur).

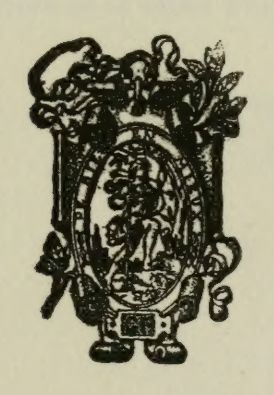




Portrait de Meyerbeer.

HENRY EYMIEU

L'ŒUVRE DE MEYERBEER



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, RUE DE SEINE, 33

1910

A

MONSIEUR THÉODORE DUBOIS,

MEMBRE DE L'INSTITUT,
DIRECTEUR HONORAIRE DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE
ET DE DÉCLAMATION,
COMMANDEUR DE LA LÉGION D'HONNEUR.

Hommage respectueux.

H. E.

AVANT-PROPOS

Que nos lecteurs ne soient pas trompés par le titre de cette étude ; ce n'est pas en un volume de 140 pages que nous avons la prétention d'analyser l'œuvre dramatique, si importante, de Meyerbeer.

Blaze de Bury, Fétis, Kreutzer, Berlioz, MM. Arthur Pougin, Camille Bellaigue, Lionel Dauriac, et tous ceux dont on retrouvera les noms dans l'index des ouvrages publiés sur l'œuvre du grand musicien dramatique, s'en sont chargés mieux que nous ne pourrions le faire.

Nous avons simplement voulu, dans ce volume, rappeler d'abord les divers épisodes de la vie de Meyerbeer, puis la formation de son talent qui est devenu peu à peu un génie créateur.

La génération musicale d'aujourd'hui (qui affecte d'ailleurs de ne pas aller entendre les chefs-d'œuvre qui, depuis plus d'un demi-

siècle, sont au répertoire de toutes les scènes lyriques d'Europe), tient Meyerbeer pour un *pompier* (style de rapins). Or, ces jeunes musiciens, qui croient qu'une musique sans rythme, sans tonalité, sans idée ni charme, et toute en dissonances, peut supplanter l'ancienne, ne se doutent surtout pas que Meyerbeer a été un novateur. Si, par hasard, un de ces esthètes de l'art musical ouvre ce volume, nous le renvoyons d'abord aux appréciations de Berlioz, qui ne peut être soupçonné de parti pris à l'égard de Meyerbeer, dont il n'a jamais cherché à imiter la forme, voulant rester lui-même, puis aux comptes rendus de Léon Kreutzer, etc. Ces extraits prouveront combien Meyerbeer a eu de trouvailles, soit dans la forme mélodique, soit dans la trituration orchestrale.

Quant au génie, qui a enfanté les deux derniers actes des *Huguenots*, la scène de la cathédrale du *Prophète* et tant d'autres pages de Meyerbeer, il est impossible de le nier.

Il est incontestable que, dans une œuvre aussi considérable, il y a eu des passages écrits au courant de la plume d'un homme trop habile, des remplissages faits à la hâte pour satisfaire des chanteurs, mais les grands génies dramatiques : Gluck, Mozart, Weber, Berlioz, Gounod, Rossini, Wagner, n'ont-ils pas eu, eux aussi,

leurs faiblesses? On n'en a pas moins conservé leurs pages les plus inspirées, et cela suffit à leur gloire et à leur immortalité.

Nous avons voulu montrer d'abord à quelles sources avait puisé Meyerbeer, avant d'arriver à sa forme personnelle. Le style scholastique allemand, puis l'art italien de Rossini ont influé successivement sur lui, jusqu'au moment où, avec *Robert le Diable*, il a donné une formule d'art, nouvelle *pour l'époque*.

Rappelant seulement les grandes pages célèbres de chacun des six grands ouvrages lyriques, puis ayant cité un article qu'Ernest Reyer a fait paraître, alors qu'il rédigeait le feuilleton musical des *Débats* sur le premier acte d'un opéra : *Cinq-Mars*, que Meyerbeer n'a pas continué, nous avons parlé ensuite des mélodies, des marches aux flambeaux, puis consacré un chapitre spécial à trois figures qui paraissent être des créations de Scribe et Meyerbeer, bien caractéristiques : celles de Bertram de *Robert le Diable*, de Marcel des *Huguenots* et de Fidès du *Prophète*. Bertram représente en même temps l'ange du mal et l'amour paternel, Marcel est le type de l'exaltation religieuse, et Fidès incarne l'amour maternel.

Après deux courts chapitres sur les relations entre Meyerbeer et Wagner et quelques

réflexions sur la critique et Meyerbeer, nous donnons un catalogue aussi complet que possible de l'œuvre meyerbeerienne. Pour cela, nous nous sommes rapportés, en grande partie, à la *Biographie universelle* de Fétis, continuée par M. Arthur Pougin.

Nous tenons à remercier ici M. Théodore Dubois, l'éminent maître, qui a bien voulu accepter la dédicace de cette Étude, M. Charles Malherbe, l'érudit bibliothécaire de l'Opéra, ainsi que toutes les personnes auxquelles nous avons eu recours pour nous documenter dans ce travail.

H. E.

L'ŒUVRE DE MEYERBEER

I

VIE DE MEYERBEER

Meyerbeer, de son vrai nom Liebmann Beer, naquit à Berlin le 28 septembre 1791. Son père, Jacques Beer, l'un des banquiers les plus importants de la Prusse, reconnaissant en lui de rares dispositions musicales, fit tout pour les encourager et lui donna pour maître Ignace Lauska, lequel était lui-même élève de Clementi et pianiste remarquable.

A cette époque, un ami de Jacques Beer, nommé Meyer, possesseur d'une fortune considérable et ayant toujours témoigné au jeune Liebmann une grande amitié, légua par testament ses biens à l'enfant, à la seule condi-

tion qu'il ajouterait à son nom celui de Meyer. En prenant le prénom de son père italianisé, Liebmann se composa ce nom de Giacomo Meyerbeer, qui, depuis plus d'un demi-siècle, brille d'un si grand éclat sur toutes les scènes lyriques.

Déjà à l'âge de quatre ans Meyerbeer, guidé par sa seule oreille, reproduisait au piano les mélodies qu'il entendait jouer par les orgues de barbarie et leur trouvait un accompagnement juste.

Dans le compte rendu d'un concert qui eut lieu à Berlin le 14 octobre 1800, la *Gazette générale de musique* de Leipzig nous apprend que le jeune Meyerbeer, âgé seulement de sept ans, s'est fait entendre comme pianiste et a remporté un succès extraordinaire.

C'est quelques années plus tard, vers 1803, que l'abbé Vogler, le théoricien musical le plus célèbre de l'époque en Allemagne, entendit Meyerbeer improviser au piano et lui prédit un grand avenir comme musicien. Clementi, de passage à Berlin, fut tellement frappé d'entendre Meyerbeer, qu'il s'offrit spontanément pour lui donner des leçons, ce qu'il fit pendant tout le temps qu'il passa à Berlin.

Sans avoir encore travaillé l'harmonie, le

petit prodige avait déjà écrit des mélodies et des pièces de piano, dont l'audition décida ses parents à lui donner un professeur de composition. Ce fut Bernard Anselme Weber, élève de l'abbé Vogler et chef d'orchestre à l'Opéra de Berlin, à qui le jeune Liebmann fut confié. Le maître était insuffisant pour former un tel élève... Il envoya un jour à Vogler une fugue de Meyerbeer, qu'il trouvait parfaite. Vogler répondit par l'envoi d'une espèce de traité de la fugue, auquel était joint le travail qu'il avait composé sur le thème et les contre-sujets de Meyerbeer.

Dans la *Biographie universelle des musiciens*, Fétis nous apprend que ce travail de Vogler a été imprimé sous le titre de : *Système de la construction de la fugue, comme introduction à la science du chant harmonique concerté.*

Meyerbeer se mit alors à suivre les principes de Vogler, et il lui adressa une nouvelle fugue, dont l'effet fut une invitation de Vogler à venir à Darmstadt, pour prendre des leçons avec lui. Meyerbeer partit et trouva, chez Vogler, une véritable école de composition, dont les élèves étaient : Ritter (Pierre), qui composa plus tard plusieurs opéras à Mannheim et à

Francfort; Winter (Pierre), dont les nombreux opéras furent joués en Allemagne, en Italie et en Autriche, mais qui n'obtint aucun succès avec *Tamerlan*, ouvrage en trois actes représenté par l'Opéra de Paris en 1802; Knecht, organiste, qui devint le rival, puis l'égal de son maître Vogler, comme virtuose, composa un grand nombre d'œuvres de musique religieuse et des traités d'harmonie, d'orgue et de théorie musicale. La plus importante de ses compositions est une symphonie en quinze parties, intitulée : *Tableau musical de la nature*, qui a le même sujet que la *Symphonie pastorale* de Beethoven; — d'autres œuvres de lui ne laissèrent pas de souvenirs; Gænsbacher, qui devint maître de chapelle de Saint-Étienne à Vienne en 1823, et laissa un bagage important de musique religieuse, instrumentale et vocale. Ce dernier fut particulièrement lié avec Meyerbeer et C. M. de Weber, qui se trouvèrent les élèves de l'abbé Vogler à la même époque. Weber se prit pour Meyerbeer d'une amitié dont les liens ne purent être brisés que par la mort de l'auteur du *Freischütz*.

Au bout de deux ans d'études avec Vogler, Meyerbeer composa son premier ouvrage :

Dieu et la nature, oratorio qui fut exécuté d'abord le 8 mai 1811 à Berlin, dans un concert organisé au Théâtre-Royal par Weber. A la suite de l'audition de cette œuvre, qui est écrite dans un style et une forme très didactiques, Meyerbeer fut nommé intendant général de la musique de la cour, en remplacement de Spontini.

A partir de ce moment, il va produire incessamment, d'abord un opéra : *la Fille de Jephté*, représenté sans succès à Munich le 27 janvier 1813. La musique de cet ouvrage fut jugée peu mélodique et sans charme ; sa correction scholastique seule eût pu intéresser les musiciens, mais on sait que tout musicien, ou artiste en général de talent, doit arriver à faire disparaître le côté métier aux yeux du public.

Meyerbeer, un peu découragé, se rappelant ses succès précoces de pianiste, partit alors pour Vienne, avec l'intention de s'adonner à la virtuosité. Dans cette ville, il eut l'occasion d'entendre Hummel, dont le jeu clair et pur fit grande impression sur lui.

Avant de jouer en public, il se condamna à une année d'études, après laquelle il eut des débuts qui firent sensation (1812). Les jour-

naux viennois portèrent aux nues le jeune virtuose, et Moschelès prétendit que s'il s'était consacré uniquement à la virtuosité, il aurait dépassé tous les autres pianistes.

Mais Meyerbeer se sentait né pour de plus hautes destinées, et il abandonna bientôt le piano pour se remettre à la composition. C'est de cette époque que datent des *Variations sur une marche originale*, ainsi qu'une *Symphonie concertante* pour piano et violon, exécutée sous sa direction et avec le violoniste Weit à Berlin le 4 février 1813 ; malheureusement les manuscrits de ces œuvres n'ont pas été conservés. Cette même année, il écrivit un monodrame pour voix de femme et chœurs : *Les amours de Thécelinde*, chanté à Vienne.

M. de Metternich le chargea alors de composer un opéra-comique pour le théâtre de la cour. — Ce fut : *Abimelek* ou *les deux Califes*, qui n'obtint pas plus de succès que *la Fille de Jephté*. On y trouva les même défauts, et le côté mélodique et vocal fut jugé sévèrement.

Il faut dire qu'à cette époque, la mode était uniquement à l'école italienne, dont Meyerbeer avait toujours été tenu éloigné par les principes mêmes de Vogler, qui était un harmoniste et

non un mélodiste. Cependant, sur le conseil de Salieri, qui lui persuada que la musique italienne était la plus mélodique et la mieux écrite pour les voix, il partit pour Venise. — Il y arriva au moment où le *Tancrède* de Rossini faisait fureur. L'audition de cette musique si facile et si élégante fut une révélation pour lui. Il comprit la sécheresse de sa manière, qu'il transforma totalement, sans toutefois cesser de donner une très grande importance à la richesse et à la puissance de l'harmonie. Il s'appliqua alors à ce qu'on appelait *le bel canto*, qu'il avait méprisé jusque-là et chercha à colorer les effets de son instrumentation.

Ce n'est qu'en 1818 qu'il débuta en Italie comme compositeur avec un opéra : *Romilda e Costanza*, joué au Teatro Nuovo à Padoue le 19 juillet 1818. Ce fut son premier succès sur la scène.

L'année suivante, il mit en musique un drame de Métastase : *Semiramide riconosciuta*, qui avait déjà été choisi comme livret par six compositeurs du dix-huitième siècle : Vinci (Rome 1723), Nicolas Porpora (Venise 1729), Gluck, dont la *Semiramide* fut jouée à Vienne en 1748, Cocchi (Venise 1753), Troëtta (Parme 1765) et Sarti (Venise 1768).

La *Semiramide* de Meyerbeer, jouée à Turin en 1819 avec, comme principale interprète, une cantatrice célèbre : Caroline Cassi, fut brillamment accueillie. Mais la consécration du talent de l'auteur, en Italie, a été due à l'opéra : *Emma di Resburgo*, représenté à Venise, au théâtre de San Benedetto, dans l'été 1819.

Ce fut alors un véritable enthousiasme pour l'auteur qui, à dater de ce jour, ne marchera plus que de succès en succès. Sa réputation se répandit en Allemagne, où son opéra fut joué sous le nom d'*Emma von Leicester*.

En Allemagne, on pardonnait peu à Meyerbeer d'avoir transformé sa manière et imité l'école italienne. Weber lui-même, dont l'éclectisme n'était pas la première qualité, désapprouvait publiquement son ami et ancien condisciple. Aussi, pour donner aux Allemands la preuve que Meyerbeer n'avait pas toujours écrit dans le style italien, fit-il représenter à Dresde *les Deux Califes,* traduits en allemand avec le titre : *Hôte et Convive*. Mais, malgré la divergence des voies que suivirent les deux anciens élèves de Vogler, ils restèrent toujours intimement unis par l'amitié, et quand Weber mourut, laissant un ouvrage inachevé, il ex-

prima le désir que ce fût Meyerbeer qui le terminât.

Le succès d'*Emma di Resburgo* désignait son auteur pour être joué à la Scala de Milan, qui était, déjà à cette époque, la plus importante scène lyrique de l'Italie. Aussi, Meyerbeer composa-t-il pour ce théâtre : *Marguerite d'Anjou*, opéra demi-sérieux, sur un livret de Romani. Quoique dans la forme italienne, cet ouvrage présente des recherches de nouveautés indiquant la conversion du goût de Meyerbeer qui, à partir de ce moment, va évoluer, dans les ouvrages suivants, jusqu'au moment où il aura trouvé sa vraie voie et sa note personnelle avec *Robert le Diable*.

Marguerite d'Anjou, fut représenté le 14 novembre 1826, avec une distribution de premier ordre, dans laquelle figurait Levasseur, le futur Bertram de *Robert*, puis traduit en français, joué à l'Odéon et en province. C'était la première fois qu'on entendait chez nous la musique de Meyerbeer. Elle y plut assez pour que, peu de temps après, Charles X exprimât à Meyerbeer le désir d'entendre : *Il Crociato*, qui fut joué en 1825 à Paris, comme nous le verrons plus loin.

Après *Marguerite d'Anjou* : l'*Esule di*

Granata, dû à la collaboration des deux mêmes auteurs, fut joué également à la Scala, et, malgré une cabale organisée par des gens jaloux de la gloire grandissante de Meyerbeer, remporta un triomphal succès. Il est resté de la partition un grand duo, que chantaient la Pisaroni et Lablache.

Meyerbeer partit alors pour Rome, où il commença un opéra: *Almansor*, en collaboration avec Romani, mais il tomba malade pendant les répétitions et dut aller faire une saison d'eaux qui le guérit. Cependant *Almansor* ne vit pas les feux de la rampe. Ce fut aussi le sort d'un opéra : *la Porte de Brandebourg*, écrit en 1823 et destiné au théâtre de Kœnigstadt.

Quittant Berlin, Meyerbeer revint à Venise pour faire représenter : *Il Crociato in Egitto*, poème de Rossi, dernier opéra de Meyerbeer, écrit dans le style italien, mais dans lequel néanmoins commencent à s'annoncer les qualités hautement dramatiques du futur auteur du *Prophète*.

Joué pour la première fois à Venise, le 26 décembre 1824, avec un succès d'enthousiasme, *le Croisé* fit le tour des théâtres italiens et allemands, puis fut représenté à Lisbonne, en

Espagne, à Londres, etc., toujours avec la même faveur.

M. de la Rochefoucauld, de la part de Charles X, invita alors l'auteur à venir surveiller les répétitions du *Croisé*, et l'ouvrage fut donné au théâtre des *Bouffes*, le 22 septembre 1825.

L'influence rossinienne se faisait sentir dans cette partition, mais on y trouvait aussi des conceptions harmoniques nouvelles, puissantes et variées. Le public parisien était trop exclusivement admirateur du génie de Rossini pour admettre, à la première épreuve, qu'il pût avoir non seulement un égal, mais un rival, et *le Croisé* fut accueilli froidement.

Il est resté du *Crociato* un air magnifique de soprano sur les paroles : *Ah ! come rapida*, et la célèbre marche des Croisés.

Habitués aux beautés sévères de la tragédie lyrique de Gluck et de Spontini, et aux pages dramatiques de *Moïse*, *Sémiramis*, *Guillaume Tell*, etc., les auditeurs de l'Opéra demandaient un style plus élevé que celui du *Croisé*. Meyerbeer le comprit ; aussi, avec la souplesse et la facilité d'assimilation qui caractérisaient son talent, il en vint alors à rechercher une formule d'art dramatique qui fondît en une seule

celles des maîtres précédents. Ce fut elle qui produisit l'œuvre si remarquable dont nous allons avoir à parler.

Meyerbeer travailla à la partition de *Robert le Diable*, de l'année 1824 au mois de juillet 1830. Entre *le Croisé* et *Robert*, il se passe donc une période de sept ans, qui ne fut d'ailleurs pas uniquement consacrée au travail.

Meyerbeer se maria, puis eut le malheur de perdre deux enfants. Nous avons dit aussi qu'il réfléchit longuement à la transformation de sa manière et ne reprit la plume qu'après avoir mûrement cherché sa note personnelle.

Il avait pensé d'abord donner *Robert le Diable* à l'Opéra-Comique, ainsi qu'en fait foi une lettre publiée par la *Revue musicale*, mais voyant à l'examen tout le parti dramatique qu'on pouvait tirer du scénario de Scribe et Casimir Delavigne, il comprit que le grand cadre de l'Opéra était le seul qui pût convenir à *Robert*.

Ce ne fut pas sans peine que l'œuvre fut montée, car on eut à lutter contre la malveillance et le parti pris de l'administration de l'Opéra. Aussi le triomphe de *Robert* fut-il une surprise pour tous.

L'Opéra réalisa pour la première fois, avec *Robert*, des recettes de 10.000 francs, et aucun

des ouvrages montés auparavant par l'Académie nationale de musique n'avait eu autant de retentissement, car cet opéra fut joué partout : en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Hollande, en Russie, en Pologne, en Danemark, à la Nouvelle-Orléans, à la Havane, au Mexique, au Pérou, en Algérie, etc.

Ce n'est pas dans cette partie, purement biographique de notre étude, que nous ferons l'analyse des opéras de Meyerbeer, nous réservant de consacrer, plus loin, à chacune des partitions, un article spécial et de signaler les pages les plus célèbres. Nous nous contenterons donc de mentionner, dans l'histoire de la vie du Maître, leurs dates de composition et de première représentation.

Après le succès prodigieux de *Robert*, l'administration de l'Opéra n'eut plus qu'une idée, c'était d'avoir un second ouvrage des mêmes auteurs. On le leur demanda donc et, pour que Meyerbeer n'apportât pas de retard à la composition de son second opéra, un dédit de trente mille francs fut stipulé, dans le cas où la partition ne serait pas déposée à une époque fixée.

Meyerbeer, en possession du livret des *Huguenots*, en avait écrit déjà une très grande partie, quand Mme Meyerbeer tomba malade.

Le séjour de l'Italie lui fut ordonné, et son mari voulut l'accompagner. Il demanda donc à l'Opéra un délai de six mois qu'on lui refusa.

Il envoya alors le montant du dédit. Mais, le directeur, comprenant vite la sottise qu'il avait faite, rendit la somme au Maître qui, une fois sa malade guérie, rapporta sa partition des *Huguenots* terminée.

Le second opéra de Meyerbeer est aujourd'hui beaucoup plus populaire que le premier, mais à l'époque où parurent *les Huguenots*, le public était tellement fanatisé par *Robert*, qu'il eut assez de peine à reconnaître la supériorité de la nouvelle œuvre sur la précédente. La postérité, qui classe tout à sa juste place, a donné cependant aux *Huguenots* le rang le plus élevé entre les deux partitions.

Robert fut joué pendant plus de trente ans, sans interruption, dans toute l'Europe, mais il y a soixante-quatorze ans que *les Huguenots* sont au répertoire de toutes les grandes scènes lyriques du monde.

Les Huguenots furent représentés pour la première fois le 21 février 1836.

L'année suivante, Meyerbeer entreprit un opéra, *Cinq-Mars*, dont il n'a écrit qu'un acte;

nous en reparlerons. Puis, il fut nommé premier maître de chapelle du roi de Prusse, et obligé de retourner à Berlin, où il composa de la musique religieuse. On trouvera la nomenclature des œuvres remontant à cette époque, dans le catalogue qui termine ce volume. Il composa ensuite une cantate : *La Festa nella corte di Ferrara*, qui fut jouée à la Cour ; puis un opéra allemand : *Ein Feldlager in Schlesien* (Le Camp de Silésie), représenté à l'inauguration du théâtre royal de Berlin, le 7 décembre 1844. On verra plus loin que Meyerbeer refondit cette œuvre avec *l'Étoile du Nord*, car la partition du *Camp de Silésie* se trouve en grande partie dans *l'Étoile du Nord*. La célèbre cantatrice Jenny Lind chanta à Vienne, en 1847, avec un succès considérable *le Camp de Silésie*, sous le titre de *Wielka*. Déjà, dans cette nouvelle version, l'on trouve beaucoup de changements et de nombreux morceaux ajoutés à la partition primitive.

En 1846, Meyerbeer écrivit la musique de scène de *Struensée*, pour le drame de son frère Michel Beer. Ce n'est pas une des plus importantes productions du Maître, mais elle est l'une des plus remarquables, en ce sens qu'elle ne contient ni page faible, ni négligence, comme

on en relèverait dans d'autres opéras de l'auteur.

Il est malheureux que l'on n'ait pas fait entendre cette œuvre à Paris, autrement que dans les concerts, car la partition fait tellement corps avec le drame qu'on ne peut les séparer, sans détruire complètement l'effet de la musique. Meyerbeer est un génie exclusivement dramatique, et sa musique ne peut se passer de la scène.

C'est le 19 septembre 1846 que *Struensée* fut joué pour la première fois à Berlin.

Les années suivantes Meyerbeer écrit les *Marches aux flambeaux* pour les mariages de plusieurs princes ou princesses de la cour.

Déjà à cette époque, il travaillait au *Prophète*, qui ne lui a pas coûté moins de quatorze ans de travail. Ce fut aussi *le Prophète* qui marqua le sommet de la période ascendante de son génie. Nulle part le musicien ne s'est élevé aussi haut et n'a été aussi inspiré que dans cet opéra, qui tient, comme style, de l'oratorio, tout en étant par moments aussi dramatique que *les Huguenots*.

La première représentation du *Prophète* fut un événement d'autant plus retentissant qu'il avait été attendu plus longtemps. La

critique reconnut unanimement dans l'auteur le plus grand musicien dramatique de son époque.

Wagner a écrit à propos du *Prophète :*

« Meyerbeer ne s'endormait pas sur ses lauriers ; c'est ce qui lui a permis d'atteindre la perfection (1). »

Après *le Prophète*, il retourne donc à Berlin, pour y composer la *Marche des archers bavarois*, cantate pour voix d'hommes, chœur et accompagnement d'orchestre militaire. Le poème avait été écrit par le roi Louis de Bavière. Dans cette marche, Meyerbeer prit pour thème principal la *Marche de Nassau*, populaire en Allemagne.

Le 4 juin 1851, on exécuta à l'occasion de l'inauguration de la statue de Frédéric le Grand, due au sculpteur Rauch, une ode à ce grand artiste, écrite pour soli, chant et orchestre par Meyerbeer.

Peu de temps après, l'infatigable Maître compose un hymne pour quatre voix à capella, exécuté à la Cour, pour le 25e anniversaire du roi Frédéric-Guillaume IV de Prusse.

(1) *Meyerbeer et Wagner* (ALBERT SOUBIES et CH. MALHERBE.)

Au commencement de l'année 1852, le grand musicien voit sa santé s'altérer, les médecins l'envoient à Spa. Là il est l'objet de la respectueuse curiosité générale. Les habitants de cette ville d'eaux, très fiers de posséder l'auteur du *Prophète*, s'ingénient pour lui faire honneur. Les magasins nouveaux prennent pour enseigne les titres de ses opéras. On s'aborde en disant : « *Avez-vous vu Meyerbeer* ? » Lui, se promène seul, à pied, ou juché sur un âne qui lui était réservé, conduit toujours par le même ânier, nommé Henri. Meyerbeer et son âne deviennent légendaires. Le maître cherche à entraîner dans ses promenades Jules Janin, mais l'embonpoint de ce dernier l'attache au rivage.

Meyerbeer n'entre jamais dans aucun lieu de réunion, et souvent il compose dans ses promenades solitaires.

M. Broddy a écrit une curieuse plaquette sur *Meyerbeer aux eaux de Spa*.

Meyerbeer alla aussi quelquefois se reposer de ses travaux à Schwalbach.

Chacune de ces saisons passées, soit aux eaux de Spa, soit à Schwalbach, où il écrivit une suite de mélodies pour l'ouvrage d'Auerbach : *Histoires de village de la Forêt noire*,

lui rendit la force et la santé qu'épuisaient le travail de la composition et surtout les fatigues des répétitions.

Nous avons dit que, dès son arrivée à Paris, Meyerbeer avait pensé à l'Opéra-Comique, pour y donner *Robert*. Après l'héroïque *Prophète*, l'auteur demanda à Scribe un livret dramatique et comique, et ce fut *l'Étoile du Nord*, représentée pour la première fois à l'Opéra-Comique le 16 février 1854.

Cet ouvrage était attendu par la critique et les musiciens avec un certain scepticisme. On ne pensait pas, en effet, que l'auteur de si grandioses conceptions scéniques pût assouplir sa muse et trouver en lui les qualités d'élégance et d'esprit nécessaires dans l'opéra-comique. Mais le public dut, dès la première représentation, revenir sur ses préventions, car, comme nous le dirons plus loin, on rencontre dans *l'Étoile du Nord* l'expression du goût français dans toute sa finesse, auprès de pages hautement dramatiques.

A *l'Etoile du Nord* succède, en 1879, *le Pardon de Ploërmel* composé sur un poème de J. Barbier et M. Carré. Dans cette œuvre, la musique a sauvé le poème, qui est sans intérêt et sans valeur, comme on le verra par l'analyse

que nous en donnerons. *Le Pardon de Ploërmel* fut joué à l'étranger sous le nom de *Dinorah.*

Meyerbeer s'est montré dans cette partition sous un jour nouveau, en tant que musicien descriptif et pittoresque. Nulle part, en effet, il n'a donné autant de place à la peinture des spectacles de la nature que dans le troisième acte. Le calme, la sérénité, le bonheur champêtre sont on ne peut mieux rendus dans cette partie de l'œuvre, qui d'ailleurs est de beaucoup la meilleure.

Le Pardon de Ploërmel fut le dernier ouvrage que Meyerbeer eut la joie de voir représenter, car le grand maître mourut le 2 mai 1864 d'une angine de poitrine, à Paris, dans son domicile, au numéro 2 de la rue qui porte son nom, sur le rond-point même des Champs-Elysées, dans la maison occupée actuellement par l'hôtel Meyerbeer. Il habitait là l'appartement du premier étage.

Paris lui fit des funérailles solennelles. On tint à montrer par là la reconnaissance que nous devions à cet étranger, qui avait donné à notre Opéra national toutes les productions de son génie et créé un style de musique dramatique qui peut être considéré comme bien

français, par une clarté qui n'exclut pas l'esprit de combinaison, ni d'analyse.

L'empereur Napoléon III avait fait Meyerbeer commandeur de la Légion d'Honneur. Tous les souverains d'Europe avaient d'ailleurs tenu à décorer le Maître, qui portait un large ruban (1) où étaient réunis les ordres qu'il avait reçus. Ce qui fit dire un jour à Alexandre Dumas fils : « Ah ! voilà Meyerbeer avec son calvaire ! »

Meyerbeer était membre associé de l'Institut (2).

Il a laissé inachevée *l'Africaine* qui, remaniée par Fétis, son fidèle admirateur et ami, fut jouée à l'Opéra le 28 avril 1865. Nous parlerons de cet opéra à la fin de ce volume.

En outre, la famille de l'illustre musicien détient le manuscrit de *la Jeunesse de Goethe*, mélodrame de Blaze de Bury, dont la partition

(1) Ce ruban est encore au musée de la Bibliothèque de l'Opéra, avec un diapason ayant appartenu à Meyerbeer et la coupe dont Roger se servait au dernier acte du *Prophète*.

(2) A propos de la mort de Meyerbeer, un jeune compositeur écrivit une marche funèbre, qu'il soumit à Rossini : « Quel dommage que ce ne soit pas vous qui soyez mort et Meyerbeer qui ait composé la marche ! » répondit le toujours spirituel auteur du *Barbier de Séville*.

musicale comprend : Entr'actes, préludes, morceaux d'orchestre intercalés dans l'action, sur un sujet très médiocrement traité au point de vue littéraire. L'orchestration n'en est pas achevée. On ne connaît rien de cette partition, car les descendants de Meyerbeer se sont toujours refusés à faire représenter cet ouvrage, et même à en laisser jouer des fragments.

Nous terminerons ici la partie purement biographique de cette étude ; mais, avant de passer à l'analyse succincte des grandes œuvres, nous voulons montrer par quelles influences Meyerbeer est passé et de quels maîtres antérieurs il s'est inspiré, avant d'avoir trouvé la puissante formule d'art dramatique qu'il a si glorieusement illustrée et qui a fait école en France (1).

(1) Notre but, dans cette étude, est d'analyser le génie musical de Meyerbeer plutôt que de montrer le compositeur dans sa vie intime. Pour ceux de nos lecteurs qui voudraient connaître les particularités de l'existence privée de l'auteur des *Huguenots*, ils trouveraient toutes sortes de détails dans le volume publié par Johannès Weber, intitulé : *Meyerbeer, notes et documents d'un de ses secrétaires* (Paris, Librairie Fischbacher, 1898). Nous nous reporterons d'ailleurs souvent à cet intéressant ouvrage.

II

LES SOURCES DE L'OPÉRA DE MEYERBEER

A dater du moment où Meyerbeer abandonna le genre italien, pour donner sa formule personnelle, c'est-à-dire à partir de *Robert le Diable*, nous avons eu une école d'art lyrique nouvelle, mais composée avec divers éléments pris dans l'œuvre des grands maîtres antérieurs.

L'opéra de Meyerbeer a, en effet, sa source : 1° dans la *tragédie*, que Gluck, Spontini, Sacchini et autres avaient déjà exploitée musicalement ; 2° dans l'*opéra-comique*, genre dans lequel Rossini avait déjà écrit des chefs-d'œuvre ; 3° dans le *romantisme*, qui était à cette époque à son aurore.

C'est donc le nom de *composite* (comme

l'on dit en architecture) que l'on pourrait donner au style de Meyerbeer.

En ce qui concerne son premier élément, la tragédie, il est indéniable que, dans les situations grandioses des livrets de Scribe, telles que : la Bénédiction des Poignards, la scène de la cathédrale du *Prophète*, la finale du premier acte de *l'Africaine*, Meyerbeer a su s'élever jusqu'aux sphères les plus hautes de la muse tragique.

On chercherait sans la trouver, dans l'histoire de l'Opéra, une scène aussi puissamment émouvante que celle dans laquelle Jean de Leyde, que tout un peuple a consacré comme Fils de Dieu, se trouve en présence de sa mère. L'héroïsme du *Prophète*, qui offre sa vie à ses soldats et à ses partisans, si Fidès persiste à le déclarer son fils, et le dévouement surnaturel de la mère, qui accepte de passer pour démente, plutôt que de causer la mort de son enfant, est une trouvaille admirable, qui a inspiré au compositeur une musique on ne peut plus tragique.

On pourrait en dire autant du grand duo des *Huguenots*, venant après la Bénédiction des Poignards. Au moment où Raoul, ce protestant qui vient par hasard d'entendre le complot

infâme des catholiques, s'élance pour sauver ses frères d'armes, il rencontre la femme qu'il adore. Celle-ci veut le sauver de la mort certaine à laquelle il court et, tandis que Raoul hésite entre son devoir et sa passion, Valentine qui a donné sa foi à Nevers, son époux, ose alors avouer à Raoul son amour coupable, en sachant que la révélation de ce sentiment, qu'elle avait gardé secret, est seule capable de retenir celui qu'elle aime.

Le généreux mensonge de Sélika qui, dans *l'Africaine*, pour conserver la vie de Vasco qu'elle adore et dont elle n'est pas aimée, proclame mensongèrement devant tous ses sujets, malgré les conseils perfides de Nélusko, que le chrétien fut son époux, est encore, par la façon musicale dont Scribe et Meyerbeer l'ont traitée, un exemple d'art tragique.

C'est de la tragédie historique *moderne*, relativement à celle de Gluck et des compositeurs de son époque qui cherchaient le plus souvent leurs sujets dans l'histoire de l'antiquité, mais ce n'en est pas moins de la haute tragédie.

Nous avons dit que l'opéra-comique avait eu aussi sa part d'influence sur Meyerbeer. Nous ne parlerons pas des ouvrages de ce genre qu'il

fit représenter en Italie car, au point de vue musical, ils n'appartiennent pas à la formule Meyerbéerienne, mais, même dans ses grands ouvrages, nous pouvons relever des pages comiques, parfois bouffes. Le duo de Bertrand et Raimbaud dans *Robert le Diable* :

Ah ! l'honnête homme.....

le trio des anabaptistes et d'Oberthal sous la tente, du *Prophète*, les rôles tout entiers de Gritzenko dans *l'Étoile du Nord*, de Corentin dans *le Pardon de Ploërmel*, ont fourni à Meyerbeer l'occasion d'écrire d'excellentes pages de musique légère, bien française, et en ceci il pourrait être considéré comme l'illustre devancier des Auber et des Adam, si sa gloire n'était trop grande pour qu'on pût lui faire un mérite de cela.

Pourquoi voulut-il que ces livrets de Scribe continssent cet élément comique ? Parce qu'il savait que l'art destiné à la masse du public, comme celui de l'opéra, est fait d'oppositions et de contrastes, de sacrifices et de concessions. Comme les ombres d'un tableau en font valoir les lumières, les pages comiques font ressortir les beautés tragiques. En cela, il raisonnait comme Victor Hugo, et c'est pour

cette raison qu'ils furent tous deux de grands romantiques. Ceci nous amène à parler du troisième caractère de l'art de Meyerbeer et de son romantisme.

On peut dire qu'à ce point de vue Meyerbeer fut précédé par C. M. de Weber. Quoi de plus romantique, en effet, que le *Freyschütz*, sous certains rapports? La scène de la Fonte des Balles est l'une des plus fantastiques qui aient été mises au théâtre. Dans *Robert le Diable*, Meyerbeer suivit l'exemple de son ami et condisciple, car le mystérieux et le surnaturel jouent un rôle important dans cette œuvre. Rien n'est plus romantique que la scène des Nonnes. L'action du *Pardon de Ploërmel* aussi est tout à fait fantastique.

Outre les caractères tour à tour tragique, comique et romantique, qu'on trouve dans Meyerbeer, il y a deux sentiments qui se dégagent de son œuvre, insistants, impérieux, ce sont: l'amour de la religion et l'affection maternelle et filiale.

Nous parlerons plus loin, d'une façon plus étendue, du sentiment religieux à propos des personnages de Bertram et de Marcel, et de l'amour maternel, en analysant la grande figure de Fidès, mais nous devons déjà signa-

ler les épisodes religieux très fréquents dans l'œuvre meyerbeerienne : le duo de Bertram et d'Alice au pied de la Croix, au troisième acte de *Robert*, tout le dernier acte de cet opéra, avec ses admirables chants. Dans *les Huguenots* et *le Prophète*, la religion joue le premier rôle et, dans *l'Africaine*, Meyerbeer se complaît à faire chanter des prières à leurs dieux respectifs, par des matelots européens et des sauvages africains. *Le Pardon de Ploërmel* est encore une occasion pour lui de faire entendre des litanies. Dans *Struensée*, la bénédiction du père du malheureux Struensée n'est-elle pas accompagnée d'accords religieux ? L'on peut dire aussi que Meyerbeer a été particulièrement heureux dans ces divers épisodes de ses drames.

La religion est en effet un des plus grands mobiles des actions humaines. Avec elle, l'amour et le patriotisme sont les sentiments qui ont inspiré les plus grands musiciens du dix-neuvième siècle : Meyerbeer, Rossini, Gounod, Berlioz, Wagner, etc., et ont fait sortir de leur cerveau et de leur cœur les chefs-d'œuvre qui leur assurent l'immortalité.

III

ROBERT LE DIABLE

Scribe et Casimir Delavigne ont tiré le livret de *Robert le Diable* d'un mystère du moyen âge, écrit lui-même d'après l'histoire du duc de Normandie, Robert Ier, père de Guillaume le Conquérant.

On sait que Robert Ier, dit *le Magnifique*, à cause du luxe de sa vie et *le Diable* à cause de ses vices, après avoir rétabli dans leurs États Alfred et Édouard, rois d'Angleterre et soutenu le roi de France, Henri Ier, mourut à Nicée. Il revenait d'un pèlerinage à Jérusalem, où il était allé, croit-on, pour expier un crime: (on l'accusait d'avoir fait empoisonner son frère).

Sur cette donnée historique, Scribe établit

un drame religieux, philosophique et tragique. La vieille légende normande n'est ici qu'un prétexte à la description de la lutte entre le bien et le mal. Cette personnification saisissante fit l'effet sur le public d'un mystère du moyen âge, et l'on ne peut se figurer aujourd'hui l'impression produite par cet opéra, non seulement au point de vue artistique, mais aussi sous le rapport religieux.

Mais venons-en au scénario et à la partition. Les librettistes Scribe et Delavigne représentent, au premier acte, le jeune duc Robert, qui, accompagné d'un chevalier mystérieux, se mêle à la foule des seigneurs normands, buvant, chantant et jouant aux dés. Après un chœur de fête plein de vie et d'entrain, arrive un pèlerin, Raimbaud, qui, dans une ballade (1), dont la couleur archaïque a fait le succès, raconte l'histoire de Robert le Diable lui-même, qu'il peint comme fils d'un démon. Robert se nomme et va faire

(1) Les premières mesures de cette ballade peuvent être considérées comme constituant un leit-motiv, qui revient plusieurs fois dans le drame, notamment dans le duo de Bertram et Alice, puis au cinquième acte, quand Bertram avoue à Robert qu'il est son père. C'est le premier exemple d'un *procédé* que Wagner a exploité, en en faisant un *système* d'expression.

châtier le pèlerin, quand arrive Alice, fiancée de Raimbaud, envoyée par la mère de Robert pour veiller sur son fils et lui porter sa dernière pensée. Robert, à la nouvelle de la mort de sa mère, accueille Alice avec bonté, et l'on comprend que désormais cette humble fille va être pour lui le soutien tutélaire contre la puissance néfaste de son guide, le chevalier Bertram.

Meyerbeer a mis dans la romance où Alice apprend à Robert les dernières volontés maternelles le sentiment de la tendresse la plus profonde. Nous parlerons d'ailleurs, à la fin de cette étude de la peinture frappante de l'amour maternel et filial, qui se retrouve si souvent dans l'œuvre du grand musicien.

Dans le final de l'acte Ier se trouve une scène très mouvementée, où Robert, néfastement poussé par Bertram, joue aux dés sa fortune, ses armes, ses chevaux, enfin *tout ce qu'il possède*.

Or, une erreur, dans la copie du manuscrit de Scribe, ayant fait écrire, comme réponse des seigneurs aux enchères de Robert : « Nous *le* tenons, », au lieu de : « Nous *les* tenons, » le musicien mit dans ce : « *Nous le tenons*, » tant d'astuce et une telle expression de filou-

terie, et la musique concordait si bien avec le sens nouveau, que Scribe ne demanda pas de changement à Meyerbeer.

On sait d'ailleurs que, dans leur collaboration, le musicien fut toujours le maître, exigeant des modifications continuelles et ne se gênant pas pour allonger ou raccourcir les vers, quand la phrase mélodique, qui entraînait le compositeur, le demandait.

Le second acte nous transporte dans le palais de la princesse Isabelle de Sicile, qui aime Robert. Cet acte est assez peu intéressant comme livret et très italien comme musique, car il nous ramène à la méthode des premiers ouvrages de l'auteur.

Au troisième, au contraire, nous trouvons le duo de Bertram et Raimbaud, que le chevalier mystérieux détourne de l'idée d'épouser Alice, en lui faisant don d'une bourse bien remplie. Nous avons déjà parlé de ce morceau, qui est un des spécimens du genre léger, presque bouffe (au sens *italien* du mot), dans l'opéra de Meyerbeer.

La Ronde infernale qui suit devint tellement populaire qu'elle eut les honneurs de la parodie qu'on sait.

Puis le grand duo d'Alice et Bertram, au pied

de la croix, nous ramène au grand style de l'opéra. L'issue de cette scène est le salut de la vertueuse fiancée de Raimbaud, protégée par la croix, au pied de laquelle elle est venue se réfugier.

Robert ayant perdu ses armes au jeu, n'a pu se rendre au tournoi où l'avait provoqué le prince de Grenade, qui convoitait aussi la main d'Isabelle. Il a donc perdu celle qu'il aime, et sans retour, à moins, lui dit Bertram, qu'il n'ait le courage d'aller cueillir sur le tombeau de sainte Rosalie, — dans « l'antique abbaye que le courroux du ciel abandonna aux enfers, jadis habitée par des filles des autels, dont l'infidèle ardeur brûlait pour d'autres Dieux un encens impudique, un rameau, talisman redouté, qui doit lui donner en partage et la puissance et l'immortalité ».

Nous n'avons pas à parler à nos lecteurs de la scène de l'Évocation infernale et du tableau où Robert, malgré les tentations des nonnes damnées, parvient à saisir le rameau (1). Ce troisième acte, d'un romantisme si caractéristique, est trop universellement connu, pour que nous ayons besoin d'ajouter une descrip-

(1) Cette scène est le point de départ du roman *Bruges la Morte*, de Rodenbach.

tion à toutes celles qui en ont été faites. Disons seulement que peu de phrases musicales ont la simple grandeur et la puissance dramatique de l'Évocation, et que la mélodie du violoncelle, dans la Séduction par l'amour, reste toujours bien charmante, malgré la mode et le recul des temps.

A l'acte suivant, Robert est tout-puissant, grâce au rameau magique. Il arrive jusque dans la chambre d'Isabelle et va commettre un crime, quand son amante le supplie de l'épargner, dans ce fameux « air de grâce », qui est plutôt apprêté et d'une facture pénible. Malgré sa célébrité, cette page n'est pas celle que nous préférons dans l'ouvrage.

A l'acte V, c'est la dernière lutte d'Alice et de Bertram, dans un trio, bien digne de sa réputation, qui se termine avec le triomphe du Bien. Après ce dernier tableau, l'on entend des chants religieux superbes, et la péroraison du drame vaut le début.

La partition de *Robert* était pleine de nouveaux procédés d'orchestre qui appartenaient en propre à Meyerbeer, c'est ce qui a fait dire à Berlioz (*Gazette musicale*) : « Il faudrait tout un volume pour parler des trouvailles orchestrales, contenues dans la partition de *Robert*. »

Robert a contribué puissamment au mouvement religieux qui se développa de 1830 à 1840. Comme l'auteur était juif, ni lui, ni ses coreligionnaires ne voulurent en rester à un opéra qui avait pris un sens religieux, presque comme les mystères d'Oberammergau aujourd'hui, et c'est pour cela qu'on demanda à Scribe le livret des *Huguenots*, où il mit en scène des chrétiens et donna aux protestants le rôle de martyrs, qu'ils ont d'ailleurs eu dans la réalité.

Nous allons signaler les morceaux de *Robert le Diable* qui ont été supprimés à la suite des répétitions et que, par conséquent, le public ne peut connaître.

Dans la première version, l'acte II commençait par une scène dans laquelle Robert, après avoir accepté le défi du prince de Grenade, cédait à un sommeil invincible et rêvait que, privé de ses armes, il n'avait pu se rendre au combat et était déshonoré.

La bibliothèque de l'Opéra (1) possède le manuscrit de l'entr'acte primitif et d'une

(1) Grâce à l'obligeance de MM. Ch. Malherbe et Banès, bibliothécaire et archiviste de l'Opéra, nous avons pu reconstituer chaque ouvrage de Meyerbeer, dans sa version primitive.

courte scène où Alice vient avertir Robert que la princesse Isabelle a fait déposer sous sa tente des armes, qui doivent être le salut pour lui.

D'après un manuscrit de Meyerbeer, nous avons vu aussi qu'il avait eu l'idée de terminer l'ouverture de *Robert* par le thème de la fanfare qui se trouve au deuxième acte, mais il y renonça.

Pour l'acte II on retrouve, encore en manuscrit, un entr'acte et un chœur, ainsi qu'une scène très importante, comprenant un récitatif, un duo d'Alice et d'Isabelle et une exquise canzonetta, commençant par ces mots : « Pastourelle jolie, son âme est attendrie », qui peut être considérée comme le pendant, dans le genre gracieux, de la ballade de Raimbaut, le tout se terminant par un chœur des suivantes de la princesse.

Pour l'acte IV, Meyerbeer avait écrit un grand air de Bertram, très pathétique, qui devait se placer avant le grand trio et qui ne compte pas moins de 33 pages manuscrites, exprimant le désespoir du père de Robert, qui redoute de se voir enlever son fils par l'influence céleste. Cet air commence par ces mots : « Jamais, jamais, c'est impossible, ton malheur, ô mon fils, n'égalera le mien. »

Meyerbeer avait écrit aussi une cavatine pour Isabelle, d'allures très italiennes et un duo entre Robert et Alice, ainsi que deux airs de ballet : une sicilienne, un pas de cinq et un finale sur les paroles : « Amis, jeunes guerriers, accourez tous, pieux chevaliers. » Tous ces morceaux ont été supprimés.

Mais, Meyerbeer composa spécialement, pour les débuts du ténor Mario à Londres, un récitatif, une prière, qui ne sont d'ailleurs pas inédits et figurent dans la partition réduite pour piano et chant.

Cette prière s'adresse à la mère de Robert, et l'on y retrouve l'expression d'un profond amour filial (1).

Primitivement, Meyerbeer voulait faire de Bertram un baryton, et le chanteur Dabadie avait même été engagé pour chanter le rôle, mais, sur le conseil du docteur Véron, directeur de l'Opéra, le maître transposa la partie de baryton pour une basse profonde.

(1) Dans un *Livre d'esquisses* où Meyerbeer notait ses idées et que possède la bibliothèque de l'Opéra, nous avons aussi trouvé le thème de la Ronde infernale en majeur, sur des paroles commençant par les mots : « Valse légère... » et paraissant écrit pour un chœur de jeunes filles. Le seul changement de mode en a tellement défiguré le caractère que le même thème est devenu celui d'un chœur de démons.

L'interprétation fut au niveau de la valeur de l'œuvre. Adolphe Nourrit a été un Raoul qu'aucun ténor ne put faire oublier, de même que Levasseur composa et chanta magistralement Bertram.

Mlle Dorus créa avec le plus grand succès le rôle d'Alice, et Mme Damoreau, celui d'Isabelle. Dans le ballet des Nonnes, Héléna, le premier sujet était Mlle Taglioni, l'étoile devenue célèbre, pour laquelle Meyerbeer écrivit un Pas de seul qui n'est pas dans les partitions, mais a été dansé à Berlin.

Parmi les artistes des distributions postérieures à la première représentation, Mme Falcon succéda à Mlle Dorus, dont elle effaça le souvenir, restant l'interprète typique du personnage de Valentine. Mario et Duprez se couvrirent de gloire dans Raoul.

Plus récemment Mme Krauss chanta Alice, mais fut moins remarquable dans ce rôle de douceur et de charme, que dans Valentine des *Huguenots*, dont elle restera la plus remarquable interprète de notre époque.

Dans Isabelle, Mme Miolan-Carvalho était correcte et froide et ne vous émotionnait pas, malgré la voix extrêmement remarquable qu'elle possédait.

De notre temps, le meilleur Bertram fut Boudouresque, dont le souvenir efface les autres basses qui lui succédèrent, tant pour la voix que pour la couleur vraiment satanique que cet excellent artiste sut donner à son personnage.

La première représentation de *Robert le Diable*, qui eut lieu le 21 novembre 1831, fut marquée par plusieurs accidents, qui avaient été, dit-on, prédits par Mlle Lenormand, la fameuse devineresse. En effet, au troisième acte, le couvercle du tombeau de la nonne Héléna (Mlle Taglioni) manqua d'écraser la danseuse; dans le grand duo de Bertram et d'Alice, Mlle Dorus, s'étant accrochée avec trop d'ardeur à la croix, la fit tomber presque sur elle; enfin, au dernier acte, au moment où Bertram s'engloutit, Levasseur entraîna malencontreusement Nourrit, qui tomba heureusement sur le matelas préparé pour Bertram. Malgré une cuisante douleur à la cheville, Nourrit accourut dans les coulisses en criant : « Le public ne comprendra rien au dénouement ! » Pendant ce temps, le rideau ayant été baissé, les spectateurs demandaient Nourrit à grands cris, et il fallut que l'artiste revînt sur la scène montrer qu'il n'était pas blessé, pour que l'auditoire se calmât, ce qui permit de reprendre tout le trio.

IV

LES QUARANTE MÉLODIES.
LES HUGUENOTS.

Entre *Robert* et les *Huguenots*, c'est-à-dire de 1831 à 1836, Meyerbeer composa les quarante mélodies, dans le recueil desquelles il faut d'abord citer : le *Chant de mai*, scène mélodique construite sur des thèmes d'une remarquable expression et pleins de charme poétique, puis la *Chanson de maître Floh*, *le Poète mourant*, *le Moine*, aussi à mentionner pour leur couleur pittoresque et leur sentiment. D'autres, parmi ces mélodies, sont moins intéressantes.

Meyerbeer n'était d'ailleurs pas l'homme des petites œuvres. Il voyait tout en grand, la Bénédiction des Poignards, la scène de la

Cathédrale du *Prophète*, le final des Evêques de *l'Africaine*, en sont des exemples. Il excellait à remuer d'énormes masses instrumentales et vocales, et c'est plus encore par son extraordinaire puissance que par la psychologie de ses personnages qu'il a acquis le rang qu'il occupe dans l'histoire de la musique.

Avec les *Huguenots*, Meyerbeer quitta le domaine légendaire, pour entrer dans celui de l'histoire, et c'est surtout comme musicien historique et décoratif qu'il restera une grande figure. *Robert, le Pardon de Ploërmel* sont rarement joués, tandis que *les Huguenots* et *le Prophète* n'ont jamais quitté le répertoire. Il est vrai que, dans ces deux ouvrages, le compositeur a été mieux servi par son sujet ; d'ailleurs, le public trouvera toujours plus intéressant un événement historique, mis à la scène, qu'un conte fantastique — quelque portée philosophique que celui-ci puisse avoir, parce qu'il ne la comprendra pas — ou une féerie, si poétique qu'elle soit.

On a plaisanté beaucoup Scribe, avec quelque raison, sur la valeur littéraire de ses opéras. Il est certain que ses héros d'abord ne parlent pas toujours français, par exemple Valentine, disant à Marcel : « Ses jours sont mena-

cés, ah! je dois l'y soustraire... » ou Zacharie s'écriant : « Le château de son fils, par nous réduit en cendres, l'a rendu furieux... » manquent tout à fait de correction (1). Il n'en est pas moins vrai que Scribe a su trouver des situations incomparablement pathétiques. Le quatrième acte des *Huguenots*, et encore plus la scène de la Cathédrale, du *Prophète*, sont des clous qui ont accroché et empoigné le public depuis plus d'un demi-siècle.

C'est le 21 février 1836 que l'Opéra donna la première des *Huguenots*. Le succès fut encore plus grand que celui de *Robert*. Il est vrai que l'ouvrage était attendu depuis longtemps.

Les Huguenots devaient d'abord s'appeler *la Saint-Barthélemy*. Deux lettres de Berlioz, contenues dans le volume *les Années Romantiques*, publié par M. Julien Tiersot, en font foi. Dans l'une, en date du 15 avril 1835 et adressée à son ami Humbert Ferrand, Berlioz dit : « Meyerbeer va arriver pour commencer les répétitions de son grand ouvrage :

(1) Mais nous dirons plus loin, à propos de *Cinq-Mars*, avec quelle désinvolture Meyerbeer traitait les vers de son collaborateur, ajoutant ou supprimant des mots, sans aucun souci de la prosodie. Il parlait d'ailleurs très mal français et, sans pouvoir ignorer l'alexandrin, il devait adapter quelquefois les vers à sa phrase mélodique.

la Saint-Barthélemy. Je suis fort curieux de connaître cette nouvelle partition. » Le 21 février, Berlioz écrit à sa sœur Nancy : « Ma femme (*Henriette Smithson*) ne va pas à Paris (?) (Berlioz habitait... Montmartre !) une fois tous les trois mois, mais nous irons ensemble, après-demain, pour la première fois depuis le mois de décembre. Il s'agit de la première représentation de *la Saint-Barthélemy* à l'Opéra, et Meyerbeer ne veut pas qu'elle y manque. »

On voit par cette dernière lettre que Meyerbeer ne dédaignait pas d'entretenir des relations amicales avec le jeune musicien, alors tout à fait inconnu, qu'était Berlioz et de se montrer aimable pour sa femme.

Scribe a tiré le scenario des *Huguenots* de la *Chronique du temps de Charles IX*, de Mérimée, et placé l'action en août 1572.

Au premier acte, nous sommes en Touraine, dans le château du duc de Nevers, qui donne un festin en l'honneur de son mariage. Un gentilhomme protestant, Raoul de Nangis, reçu par les seigneurs catholiques grâce au crédit de l'amiral Coligny, confie au cours de la fête à ses hôtes qu'il est amoureux d'une belle inconnue, rencontrée auprès d'Amboise.

Or, on vient prévenir Nevers qu'une dame voilée veut lui parler. — Tous les seigneurs cherchent à apercevoir la visiteuse, et Raoul reconnaît en elle l'objet de ses amours, qu'il prend alors pour l'une des faciles conquêtes du duc. En réalité, la mystérieuse visiteuse n'était autre que la fiancée de Nevers, la fille du comte de Saint-Bris, qui venait demander au duc de lui rendre sa parole, car, quoiqu'elle ne le dise pas, elle aime déjà le gentilhomme qui, sous les remparts d'Amboise, l'a défendue contre les entreprises d'une troupe discourtoise d'étudiants.

C'est sur ce malentendu que roule toute l'intrigue, car Raoul, à qui la reine voudra, au second acte, faire épouser Valentine de Saint-Bris, refusera cette union, affront dont les catholiques voudront tirer vengeance, et c'est pour cela aussi que Valentine embrassera la foi de Raoul et périra avec lui dans la sinistre nuit du 24 août.

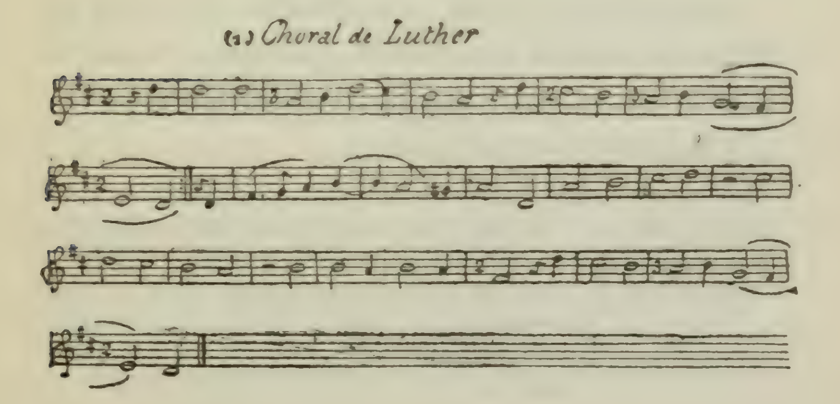
Le choral dit « de Luther » a été, pour Meyerbeer, le thème qu'il a varié avec un art et un sens dramatique infinis, dans la partition des *Huguenots*. Ce chant n'a pas été composé par Luther, mais par Jean Walther, compositeur du seizième siècle. En effet dans son volume :

Meyerbeer (*notes et souvenirs d'un de ses secrétaires*), M. Johannès Weber écrit ceci :

« Le choral des *Huguenots* n'est pas de Luther, et ce n'était pas primitivement un choral. On en a retrouvé le manuscrit original, sur lequel Luther a écrit de sa main : « Mon « bon ami Jean Walther, compositeur à Tor- « gau, m'a dédié ceci, 1530 (1). »

Est-il nécessaire de rappeler les pages admirables demeurées célèbres dans les *Huguenots* ? Il faudrait, pour cela, citer presque toute la partition ! Quelle merveilleuse peinture musicale de cette époque de galanterie et de barbarie, de crimes et de débauches !

Dans le premier acte, le prélude, la romance de « la blanche Hermine, la chanson huguenote le chœur de fête sont à mentionner.



L'acte II est inférieur aux autres ; on y trouve encore un rappel d'italianisme et beaucoup de vocalises pour le soprano ; néanmoins, dans la scène du Serment et surtout dans le final, on sent la griffe du Maître qui, à partir de ce moment, ne va plus descendre des hauteurs où le soutiendra une sublime inspiration.

Le duo de Marcel et Valentine, au IIIe acte, en est une preuve et cette page, quoique de moindres dimensions que le duo du IVe acte et moins dramatique par sa situation, est néanmoins aussi remarquable par la tendresse qui y est exprimée.

Quant à l'acte suivant, que peut-on en dire qui n'ait été écrit cent fois ?... C'est un des plus grands monuments de l'art musical dramatique.

Autant dans cette immortelle scène de la Bénédiction des Poignards, que dans le grand duo, le génie scénique se manifeste d'une façon éclatante, indéniable (1).

(1) Dans son ouvrage sur la *Psychologie musicale*, M. Bellaigue écrit avec raison : « Nul opéra n'a traduit l'amour avec plus de grandeur que *les Huguenots*. Le duo de *Faust*, le duo nuptial de *Roméo*, le duo de *Tristan* sont des duos d'amour terrestre. Celui des *Huguenots* plane au-dessus de la terre. »

On ignore généralement l'histoire de ce grand duo.

La voici : Meyerbeer en avait d'abord écrit un, qui ne plaisait ni à Nourrit, ni à la Falcon. Il paraît étrange d'apprendre que l'auteur des *Huguenots* tenait compte des appréciations de ses interprètes, et on sera encore plus étonné de savoir que Meyerbeer suivait les conseils du chef de claque de l'Opéra, qui l'engagea plusieurs fois à supprimer tel ou tel morceau qui ne serait pas applaudi. — Et il fut fait comme le désirait le chef des romains.

Donc, à propos du grand duo, une nuit, le Maître arrive tout ému chez son intime ami M. Jouin, qui était aussi son homme de confiance et traitait toutes les affaires en son nom.

Jouin apprend en même temps que le duo ne peut être maintenu, que Meyerbeer a besoin de nouvelles paroles et que Scribe ne veut pas les faire. Il court alors chez le poète Émile Deschamps, qui improvise séance tenante les vers nécessaires, sur lesquels Meyerbeer, en l'espace d'une nuit, compose ce prodigieux duo, où se retrouvent la passion la plus intense et dramatique à côté de la tendresse et du charme les plus profonds.

On pourrait craindre qu'après une telle envolée le musicien retombât, les ailes brisées. Loin de là, le dernier acte des *Huguenots*, avec l'air des Noces, la Vision, si extatique, et toute la scène du Massacre, où le chœur des assassins alterne avec les chants religieux d'une façon si pittoresque, terminent dignement un des plus grands chefs-d'œuvre de la musique dramatique.

Dans l'idée de Scribe et de Meyerbeer, c'était Catherine de Médicis et non Saint-Bris, qui devait inspirer le complot le plus odieux de l'Histoire, et tout le rôle de Saint-Bris avait été écrit pour contralto. Il devait être chanté par Mlle Mory. Aux répétitions, il parut tellement odieux de voir la tuerie commandée par une femme, que les auteurs furent d'accord pour donner ce rôle au père de Valentine. Le ministre de l'Intérieur avait d'ailleurs interdit la première version.

En 1891, lors de la représentation extraordinaire donnée à l'Opéra en l'honneur du centenaire de Meyerbeer, on a joué, croyons-nous, la version primitive avec Mme Deschamps, dans le rôle de Catherine.

Chose curieuse, Frédéric Grimm, le fameux critique allemand (1), avait eu l'idée de cette

scène, et voici ce qu'il écrivait dans sa *Correspondance*, qui s'étend de 1753 à 1790 et a été publiée à Paris :

« Donnez-moi un génie sublime, et je vous montrerai Catherine faisant ses préparatifs du carnage de la Saint-Barthélemy, au milieu des fêtes et des danses de la noce du roi de Navarre. Le contraste de la tranquillité apparente qui va faire éclore de si affreux forfaits, ce mélange de galanterie et de cruauté, si je sais l'art d'émouvoir, vous fera frissonner jusque dans la moelle des os, mais je ne crains pas que vous puissiez avoir jamais rien vu de semblable sur le théâtre de l'Opéra, ou qu'aucun de ceux qui s'en mêlent, soit en état d'en concevoir seulement l'effet. »

Il serait inutile de rapporter ici l'opinion générale de la critique, lors de l'apparition des *Huguenots*, qui réunirent encore plus de suffrages que *Robert*. Néanmoins, il y eut deux très grands compositeurs qui furent tout particulièrement, l'un hostile et l'autre favorable

(1) Frédéric Grimm a été l'ami de Diderot, de Rousseau et de Mme d'Epinay. Celle-ci a écrit de lui : « Il aime passionnément la musique, nous en avons fait avec lui, Rousseau et Francueil toute l'après-dînée... » (*D'après les documents fournis par M. Joseph Turquan*).

à Meyerbeer. Ce furent Schumann et Berlioz.

Schumann a porté sur *les Huguenots* un jugement tellement violent et si peu musical qu'il est à croire qu'il n'avait ni lu, ni entendu la partition avant de la critiquer. C'est ainsi qu'il appelle le septuor du duel un sextuor.

Dans une judicieuse étude sur Meyerbeer publiée par la *Revue musicale*, M. Combarieu nous explique le parti pris de Schumann : « Schumann, dit-il, affirme que la valeur de Meyerbeer est nulle, et il le met immédiatement au-dessous de rien. Et savez-vous pourquoi ? Il nous le dit naïvement : Schumann était protestant. Ce qu'il ne pardonne pas à Meyerbeer qui était israélite, c'est d'avoir composé un opéra dont la scène principale est empruntée à la page la plus tragique et la plus douloureuse de l'histoire du protestantisme. C'est d'avoir commis le sacrilège de mettre sur la scène le Choral de Luther. Une pareille critique est la négation de la critique ; elle est en dehors de l'art musical. »

Les principaux reproches de Schumann sont : « les fins d'actes bâclées à coups de grosse caisse, l'orchestration trop maigre, la prosodie trop libre, certains rythmes communs qui irritent le musicien.... » puis vient dans les

Écrits sur la musique, de Schumann, traduits par M. de Curzon, le passage visé par M. Combarieu : « Je ne suis pas un moraliste, écrit Schumann, mais cela révolte un bon protestant d'entendre son plus précieux chant sacré, crié sur la planche ; cela le révolte de voir le drame le plus sanglant de l'histoire de sa religion ravalé à une farce de foire (!), pour servir à gagner de l'argent et des applaudissements. Oui, l'opéra me révolte, depuis l'ouverture en style sacré ridiculement vulgaire, jusqu'au finale, après lequel il ne nous reste plus qu'à être brûlés vifs. C'est en vain qu'on chercherait dans *les Huguenots* une pensée pure durant tant soit peu, un sentiment vraiment chrétien. »

Et M. Combarieu ajoute : « N'est-il pas étrange et même plaisant de voir Schumann prendre ainsi le contre-pied du drame, et n'apercevoir pas qu'en somme le beau rôle est uniquement aux protestants et que cette fameuse dernière page peut même passer pour l'apothéose de sa religion ? » (*Revue musicale*, tome IV, p. 19).

Quant à Henri Heine, également pour les mêmes raisons de fanatisme religieux, il s'exprime d'une façon tellement grossière, en par-

lant des *Huguenots*, que cela cesse d'être de la critique et devient de l'injure sans portée.

En rendant compte de la première représentation des *Huguenots*, dans *les Débats* des 10 novembre et 10 décembre 1836, Berlioz, au contraire, ne tarit pas d'éloges : « Le fameux Choral de Luther, dit-il, est savamment traité, non point avec la sécheresse scholastique qu'on remarque trop souvent en pareil cas, mais de manière à ce que chacune de ses transformations lui soit avantageuse, que chacun des rayons harmoniques que l'auteur projette sur lui n'aboutisse qu'à le colorer de teintes plus riches et que, dans le tissu précieux dont il le couvre, ses formes vigoureuses se dessinent toujours nettement. La variété des effets qu'il en a su tirer, surtout à l'aide des instruments à vent, et l'habileté avec laquelle leur *crescendo* est ménagé jusqu'à l'explosion finale, sont vraiment merveilleuses (1). »

Berlioz loue ensuite l'accompagnement, par la viole d'amour, de la romance de la Blanche hermine, l'orchestration étrange de la

(1) André Hallays, *les Musiciens et la musique*. Reproduction des feuilletons musicaux de Berlioz dans les *Débats*.

chanson huguenote, l'air du Page, et il défend le IIe acte, « jugé très sévèrement et fort mal », dit-il.

Il manifeste une admiration très grande pour la réunion des deux chœurs des soldats huguenots et des femmes catholiques, auxquels vient bientôt se mêler un troisième, celui des hommes catholiques : « On n'avait encore rien tenté au théâtre d'aussi vaste en ce genre, » écrit-il.

Il range le septuor du duel « parmi les plus belles productions de la musique moderne » et, à propos du chœur de la dispute des femmes, il dit que « les points de comparaison lui manquent pour parler des effets qui jaillissent des dissonances employées par le compositeur ».

Arrivé à l'analyse du IVe acte, il juge la Bénédiction des Poignards : « telle, qu'il ne connaît pas au théâtre de scène à proportions plus colossales et dont l'effet soit plus habilement gradué, du commencement à la fin. »

A propos de l'ensemble final, il dit qu' « il y a dans tous les accents, dans toutes les formes mélodiques, un si épouvantable mélange du style religieux et du style frénétique, qu'il fallait un effort vraiment extraordinaire pour terminer un tel crescendo par un effet supérieur à

tout ce qu'on vient d'entendre. Cette « sublime horreur » me paraît supérieure à tout ce qu'on a tenté de pareil au théâtre depuis de longues années », écrit Berlioz.

Dans le grand duo des *Huguenots*, Berlioz admire surtout la hardiesse des modulations, mais il commente avec une grande admiration le trio dit des Noces, et l'expression atroce du chœur des assassins, produite par l'altération de la dixième note du mode mineur : « Placée dans les trompettes, dit-il, cette note, grâce au timbre perçant de l'instrument, redouble d'âpreté et grince alors avec une férocité diabolique. Ce n'est pas là une des moindres inventions de Meyerbeer, dans une œuvre, où, à côté de tant de beautés d'expression, les combinaisons nouvelles brillent en si grand nombre » (1).

Beaucoup de morceaux écrits par Meyerbeer furent supprimés avant la première représentation, par exemple : une ouverture (Bibliothèque de l'Opéra) débutant par l'introduction jouée actuellement, qui s'enchaînait avec un allégro à 6/8, dont le thème nous paraît tiré du dessin que brodent les violons sur le choral.

(1) André Halalys, *les Musiciens et la musique.*

Ce nouveau motif était interrompu par des gammes chromatiques, ponctuées de coups de grosse caisse, les violoncelles faisant rage, les cuivres tonnant. Il est probable que c'est l'idée du martyre et les clameurs des assassins que le compositeur avait voulu rendre, d'autant plus que le choral revient sous une nouvelle forme à 6/8, et que le thème de la Vision du dernier acte l'enveloppe dans une péroraison triomphale.

Dans la partition qui a servi à diriger la première représentation, nous avons trouvé quelques pages sur lesquelles, au lever du rideau, les seigneurs devaient jouer au ballon en mesure ; jamais on ne put obtenir que les choristes fîssent tomber le ballon sur un temps donné, qui était souligné par un Forte à l'orchestre. On a donc supprimé ce jeu de scène, et les ballons ont été remplacés par des bilboquets.

Également au premier acte étaient placés : une scène dans laquelle Raoul avait une dispute avec les commensaux de Nevers, que calmaient ses amis, en leur disant que, chez lui, on ne devait se disputer que « sur la qualité des vins », puis un *coral* (*sic*) et une chanson.

Pour l'acte II, il y avait un duo entre Saint-

Bris et sa fille, qu'il voulait forcer à l'hymen avec Nevers, mais on est tout surpris de voir dans l'autographe le Mezzo dramatique appelé *Léonore* ?.....

Toujours au même acte, pour le quatuor du Serment, Meyerbeer avait prévu un supplément.

Dans l'acte III, c'est un grand air de Marcel, sous forme de monologue, suivi du choral du Ier acte dont nous venons de parler, mais il est probable que Meyerbeer a craint qu'après le choral de Luther, exposé, comme on le sait, dès l'ouverture, un second morceau dans la même forme n'eût tort. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il a écrit en marge de ce second choral : « *Ne copiez pas ce morceau.* »

Dans une curieuse note, il a signifié une défense aux chanteurs d'ajouter des appogiatures, que leur mauvais goût italien leur suggérait souvent, paraît-il. La note est typique, la voici :

« On a suivi dans cet ouvrage un système, adopté jusqu'à présent, de ne pas noter dans le récitatif des notes de passage et de les laisser au libre arbitre du chanteur.

« Partout où l'auteur les veut, il les a écrits (*sic*) ; là où ils ne sont pas, le chanteur ne doit pas les placer. »

Meyerbeer avait raison de tenir à ce qu'un chanteur ne modifiât en rien ses récitatifs, car ils sont conçus avec une recherche d'expression étonnante, qu'on ne saurait trop admirer et un saisissant caractère, spécial au personnage qui doit les chanter.

Au IVe acte, on supprime l'air de Valentine qui se trouve, dans la partition, entre la Bénédiction des poignards et le grand duo et on ne représente pas non plus la scène de bal chez les protestants, par laquelle débutait le cinquième acte. Toujours soucieux des grands contrastes, Meyerbeer voulait une opposition entre cette fête et le massacre qui termine l'ouvrage.

Les créateurs des *Huguenots* furent : Nourrit dans Raoul, Mme Falcon dans Valentine, Levasseur (Marcel) et Dérivis (Saint-Bris); c'est dire que Scribe et Meyerbeer eurent les plus grands artistes de l'époque comme interprètes.

Plus récemment, les distributions les plus remarquables furent celles qui réunirent comme interprètes : l'Alboni dans Marguerite, Marie Sasse, puis Sophie Cruvelli (Valentine), Belval (Marcel) et MM. Gailhard, puis Delmas dans Saint-Bris.

Mme Krauss fut une Valentine admirable

de passion dramatique ; il est malheurenx qu'on n'ait jamais pu, à l'Opéra, lui donner pour partenaire dans le grand duo un ténor digne d'elle. — Récemment, M. Affre était un Raoul à la voix délicieuse.

La millième des *Huguenots* a été donnée à l'Opéra, le 15 juin 1903. On pouvait s'attendre, pour cet événement, à ce que l'Opéra organisât une représentation de gala de l'ouvrage qui constitue, avec *Faust*, le plus clair des revenus de notre Académie de musique, mais il n'en a rien été, et l'anniversaire fut passé sous silence par le directeur de l'époque : M. Gailhard.

V

« CINQ-MARS ». UN ARTICLE DE REYER.

C'est en 1837 que Meyerbeer commença à écrire un opéra intitulé *Cinq-Mars*, sur un poème de M. de Saint-Georges, et dont il ne composa que le Ier acte et le premier morceau du second.

Ce fragment est assez intéressant néanmoins pour que Reyer ait consacré à son analyse dans *les Débats*, un article dont nous donnerons quelques extraits.

« Le fragment de partition que nous avons sous les yeux, écrit Reyer, est daté de 1837. Par quel motif Meyerbeer renonça-t-il à poursuivre la composition d'un ouvrage dont il avait écrit plus d'un acte ? Voilà ce que je ne me charge pas d'expliquer. Le sujet l'inspi-

rait-il de moins en moins, à mesure qu'il regardait plus avant et de plus près ? C'est bien possible, je dirai même que c'est bien probable, sans crainte de trop m'avancer sur le champ des conjectures. Quoi qu'il en soit, le travail fut abandonné, le livret rendu à ses auteurs, et ce n'est que bien des années après que Gounod fut sollicité par M. de Saint-Georges d'accepter la succession de Meyerbeer. Malheureusement, le langage persuasif de l'aimable librettiste fut sans effet auprès de l'auteur de *Faust*, qui rendit le poème après l'avoir lu, ce qui lui laissait toute liberté de traiter le même sujet plus tard.

« Le premier acte de *Cinq-Mars* commence par un chœur général, suivi de trois autres petits chœurs, chantés l'un après l'autre par trois groupes de comédiens, de solliciteurs et de villageois, basses, ténors et soprani. Ces groupes se réunissent ensuite, chacun apportant à l'ensemble sa phrase musicale principale. « Meyerbeer a trouvé là l'occasion de montrer son habileté de contre-pointiste et ne l'a pas laissé échapper...

« Ensuite, voici le genre bouffe qui paraît, car Meyerbeer ne se contente pas de donner à chanter aux « fils de Melpomène » une phrase

pompeuse dans le bon style de l'opéra-bouffe italien, il leur recommande aussi, lui qui s'inquiétait du plus mince détail, de la chanter « avec pathos, » c'est-à-dire « avec emphase »

« L'air de Marion qui vient ensuite est plus qu'un air de chanteuse légère, c'est toute une scène avec andante maestoso, récit, allegro con spirito et intervention du chœur.

« Le morceau intitulé « Noël » est une scène très développée aussi, mais d'un style tout différent. Nous en avons deux manuscrits : l'un au piano avec quelques indications d'orchestre, l'autre complètement instrumenté (1). L'Éminence grise, le Père Joseph, probablement revêtu d'un déguisement, fait de lui-même, dans ce Noël, un portrait effrayant :

Quand la cloche des trépassés
Sonne dans chaque rue,
Quand de peur les cœurs sont glacés,
Bien que tout le corps en sue,
Un moine alors paraît soudain,
Rasant le sol comme la brise,
Fuyez ! c'est l'Éminence grise,
C'est le terrible Franciscain.

« Ce début qui est le thème principal, et dont les premières mesures forment une sorte de

(1) Bibliothèque de l'Opéra.

refrain, est accompagné par deux bassons et des pizzicati de contre-basses.

« Je suis étonné de ne pas trouver dans l'instrumentation les cors et les timbales imitant la cloche qui sont indiquées dans le premier manuscrit, et qui me semblent rendre d'une façon bien plus complète, bien plus saisissante l'effet lugubre que Meyerbeer a cherché, sous ses paroles :

Je suis, dit une voix froide comme un trépas,
Je suis l'Éminence Grise !...

« Il y a là aussi un effet du même genre : les trois trombones à l'octave l'un de l'autre, doublent le chant, tandis que le rythme est marqué par les altos et les violoncelles jouant sur la quatrième corde, et les contre-basses pizzicati. Il n'en faut pas davantage pour épouvanter le guet. Et

Le guet s'enfuit
Grâce à la nuit
Qui cache sa sottise (*!*)

« On serait tenté de croire que Meyerbeer s'inspirait quelquefois de vers passablement ridicules, tandis qu'au contraire une situation dramatique ou pittoresque à développer, le

caractère d'un personnage à mettre en relief, l'absorbait au point qu'il ne voyait rien au delà, et que la tournure des phrases ou la qualité des mots lui importaient peu.

« La preuve en est qu'il a souvent, en les modifiant lui-même, rendu inintelligibles et tout à fait extravagants, des vers très acceptables de Scribe.

« Je regrette de ne pouvoir citer en entier ce « Noël ». — Le reste de l'acte comprend un duo bouffe, un duo d'amour, un rondeau suivi d'un chœur de seigneurs.

« La dernière scène est dramatique. « La folle gaieté de Saint-Mars et de ses amis, écrit M. Reyer, est interrompue par trois coups de tambour et par la psalmodie des moines qui chantent dans la coulisse les prières des agonisants. Qui donc va mourir ? Où va ce cortège qui traverse lentement le théâtre.

Il va de Richelieu assister l'agonie,
C'en est fait de sa vie.

« Mais voilà que tout à coup un huissier annonce : Monsieur le Cardinal !

Eh ! quoi, Madame !

s'écrie Cinq-Mars s'adressant à Maria.

Perfide! Je connais la noirceur de ton âme.

lui répond la princesse.

Adieu! la Pologne m'attend.

« Et elle sort laissant Cinq-Mars et ses amis reprendre le refrain du chœur : « Allons à Saint-Germain », mais pianissimo, afin, sans doute, que le Cardinal ne les entende pas...

« Du second acte, nous n'avons que quelques mesures d'un chœur de jeunes filles, daté de Baden-Baden, le 5 décembre 1837.

« Meyerbeer s'est arrêté là. Il n'a pas fini, n'a pas voulu, ou n'a pas osé aller plus loin... »

« Ernest Reyer. »

VI

STRUENSÉE. LES MARCHES AUX FLAMBEAUX. SCHILLERMARSCH. LE PROPHÈTE.

Après *les Huguenots*, Meyerbeer composa une cantate : *La festa nella corte di Ferrara*, qui fut jouée, en 1843, à la cour du roi de Prusse.

Un an après, le 7 décembre 1844, un opéra nouveau : *Un camp en Silésie*, était représenté à l'inauguration du Théâtre-Royal de Berlin. Joué à Vienne en 1847, sous le titre de *Wielka*, il y obtint beaucoup de succès.

Meyerbeer a utilisé les morceaux de cette partition, qui se retrouvent tous dans *l'Étoile du Nord*.

En 1846, Meyerbeer écrivit la musique de scène de *Struensée*, pour les représentations

du drame de son frère : Michel Beer. Celui-ci, né à Berlin en 1808, fit jouer plusieurs ouvrages, notamment : à Berlin, *Clytemnestre*, tragédie en cinq actes, et *les Fiancés d'Aragon*, comédie (1823), puis *l'Épée à la main* (1832), drame, et *le Paria*, drame en un acte (1836), enfin *Struensée* en 1846.

L'ouverture de *Struensée* est la première de Meyerbeer qui ait été jouée, puisque celle qu'il avait composée pour *les Huguenots* n'a pas été exécutée et que *Robert* n'a qu'une introduction. Celle de *Struensée* est construite sur les thèmes principaux de l'ouvrage, comme il était de mode à cette époque, et ainsi que le seront celles du *Pardon de Ploërmel*, de *l'Étoile du Nord* et de *l'Africaine*.

Le premier motif est une phrase des plus émouvantes qui accompagnera, dans le drame, la Bénédiction du père de Struensée (1). Vient ensuite le thème de violoncelle, si expressif dans le prélude de la scène de la prison, un allegro villareccio, devant fournir à l'auteur de savants développements qui, s'enchaînant

(1) Cette mélodie exposée au début, rappelée plusieurs fois au cours de l'ouverture et dans tout le reste de la partition, est un exemple de leitmotiv, comme la première phrase de la ballade de *Robert le Diable*.

aux variations de la mélodie de la Bénédiction, conduisent à un brillant final.

L'entr'acte de la révolte des soldats du roi Christian contient une phrase d'une expression d'angoisse indicible, et un chœur des preux, dont la mélodie, empruntée à un chant populaire danois, traitée à quatre voix et chantée dans la coulisse avec l'accompagnement des tambours, a un très grand caractère.

Dans l'acte suivant se trouve une marche avec chœur, sur le thème développé de la mélodie danoise, contrepointé avec autant de talent que l'est le choral de Luther dans *les Huguenots*.

La scène du bal contient la célèbre Polonaise, écrite avec un grand brio et d'un mouvement étourdissant. Nous lui préférons néanmoins l'entr'acte de *l'Auberge du village*, et son allegretto villareccio, d'une si délicieuse fraîcheur rustique. Le rêve de Struensée dans sa prison et la marche funèbre sont puissamment dramatiques.

Édouard Colonne a donné plusieurs auditions de *Struensée*, dans ses concerts, mais le génie de Meyerbeer était avant tout scénique, et sa musique de drame ne peut être jouée qu'au théâtre, comme nous l'avons déjà dit.

La première représentation de *Struensée* a été donnée le 19 septembre 1846, à Berlin, et l'ouvrage fut représenté depuis lors dans de nombreuses villes de l'Europe.

C'est après *Struensée* qu'ont été composées les *Quatre marches aux flambeaux*.

Elles présentent cette particularité rare d'être écrites à trois temps et plutôt sur un rythme de menuet ou de Polonaise. Ces morceaux étaient d'ailleurs destinés à être joués pendant une certaine cérémonie nuptiale à la Cour de Prusse, au cours de laquelle se déroulait un cortège de princes et de nobles dans les salles du château royal brillamment illuminées, d'où le nom de *marches aux flambeaux*. Les quatre marches ont été écrites spécialement pour les mariages de différentes princesses de Prusse : Anne et Charlotte, entre autres.

Parmi les marches de Meyerbeer, il faut mentionner aussi le *Schillermarsch,* exécuté à Paris à l'occasion de l'anniversaire de naissance de Schiller (10 novembre 1859). Tous ces morceaux sont des modèles de développement et, au point de vue technique, d'instrumentation d'orchestre militaire. Ils sont d'ailleurs restés au répertoire classique des musiques régimentaires.

Enfin, en 1849, apparaît *le Prophète*, qui marque le point culminant de la carrière meyerbeerienne.

Le Prophète est considéré par la généralité des musiciens et des critiques comme le chef-d'œuvre le plus complet de Meyerbeer.

Le sujet de l'ouvrage est d'abord d'un ordre d'idées tellement élevé, qu'il n'y a plus, comme dans les deux premiers opéras de Meyerbeer, place pour les épisodes qui distraient le public. C'est aussi pour cette raison que le style en est tout différent et que l'inspiration y plane, d'un bout à l'autre, très au-dessus des drames vulgaires.

Il n'y a ici que la peinture de l'amour maternel en face du fanatisme religieux, car Bertha est un personnage épisodique très effacé, et l'amour de Jean, qui n'est qu'un prétexte à l'intrigue, y tient en somme fort peu de place.

Nous ferons ressortir, dans un chapitre spécial, l'importance du sentiment maternel et filial, dans l'opéra de Meyerbeer en général et dans *le Prophète* en particulier. Disons seulement ici quelques mots du livret et de la partition.

Le sujet a été tiré de l'histoire de la Guerre

des anabaptistes qui ensanglanta l'Allemagne de 1520 à 1535. Ces hérétiques improuvaient le baptême donné aux enfants, ne conféraient ce sacrement qu'à ceux parvenus à l'âge de raison et rebaptisaient ceux qui avaient été baptisés trop jeunes.

L'*Histoire de la Guerre des anabaptistes* a été écrite par M. Weil et a, nous devons le dire, peu de rapports avec la fable de Scribe. Le véritable nom de Jean de Leyde est Bockelson. C'était un aubergiste de Leyde, qui, séduit par les prédications et les promesses des anabaptistes, se mit à la tête de leur armée et prit Munster à l'évêque Waldeck, après avoir commis toutes sortes de crimes. Mais Waldeck fut soutenu par les troupes impériales ; il rentra dans Munster à la faveur de la trahison et fit périr Bockelson dans les tortures, en 1535.

Scribe inventa les amours chastes de Jean de Leyde et de Bertha, pour faire diversion au tableau sanglant de la guerre religieuse. Il donna une importance capitale au personnage de Fidès, pour faire, selon son habitude, une opposition frappante entre l'amour des deux femmes pour Jean, (amour qui va jusqu'au suicide) et l'horrible caractère des trois anabap-

tistes, fanatiques religieux, pillards, traîtres et assassins.

On voit que ce livret est très supérieur à ceux que Meyerbeer avait reçus jusque là de son collaborateur. Peut-être aussi est-ce pour cela que le musicien fut inspiré encore plus largement dans cette œuvre que dans les autres.

La partition en effet, est supérieure aussi aux *Huguenots* eux-mêmes.

Après un chœur de paysans, exquis de fraîcheur, le premier acte est occupé par l'épisode, tout à fait charmant, de Bertha venant demander à Oberthal, seigneur et tyran du pays, la permission d'épouser Jean, qui lui avait sauvé la vie. Oberthal refuse et ordonne que la jeune fille soit emmenée prisonnière dans son château. A ce moment, les trois anabaptistes surviennent, groupent autour d'eux les paysans et les appellent à la prière par leur choral, puis ils les poussent à la révolte.

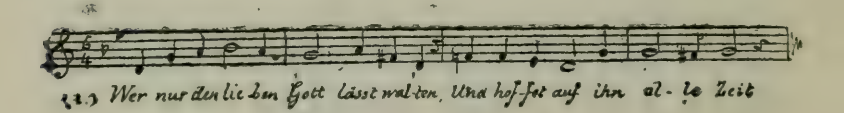
Dans ses chroniques des 29 avril et 27 octobre 1879, Berlioz, analysant la partition du *Prophète*, loue d'abord le choral des anabaptistes, dont « le caractère lugubre prend un aspect de plus en plus terrible, au fur et à me-

sure que le fanatisme de la nouvelle secte va se propageant et grandissant ».

L'un des thèmes principaux du *Prophète* est le chant : *Ad nos, ad salutarem undam*... or, nous avons retrouvé dans un choral de 1657 la mélodie dont Meyerbeer s'est inspiré pour en faire son leitmotiv. D'après les premières mesures que nous donnons en note (1), on voit que Meyerbeer n'a eu à changer, dans la première, que le *la* qu'il a remplacé par un *fa*, et le *fa* de la seconde qu'il a bécarrisé.

L'auteur de *la Damnation de Faust* a une admiration sans bornes pour la scène révolutionnaire du Ier acte : « Cela fait frémir » dit-il, et il continue : « Ce chœur est si extraordinaire qu'il faut regretter de le trouver en Ier acte. Ces coups de foudre rendent toujours, pendant plus ou moins de temps, l'oreille insensible aux sons qui leur succèdent ».

Au second acte, les anabaptistes persuadent à Jean de se venger d'Oberthal et de s'enrôler sous leur bannière. Ils lui prédisent qu' « il sera roi ! » car leur dessein est de faire croire



à leurs soldats que Jean est fils de Dieu et les conduira à une victoire certaine.

Le cabaretier de Leyde a eu précisément la nuit précédente un rêve, dans lequel il s'est vu couronner roi et, à propos de ce songe, nous signalerons dans ce morceau encore un exemple, à l'opéra, du leitmotiv, qui avait déjà fait son apparition dans *Robert* et *Struensée*. C'est en effet Meyerbeer qui fut le créateur de ce procédé d'expression.

M. Lavignac, dans son remarquable ouvrage « *la Musique et les musiciens* », écrit ceci : « Le récit du songe du *Prophète* n'est-il pas basé sur une merveilleuse allusion orchestrale, à la scène du Sacre ? La partition entière de *Struensée* ne fourmille-t-elle pas, depuis le début de l'ouverture, des plus émouvants rappels d'une phrase symphonique admirable, qui, après s'être promenée dans tous les groupes de l'orchestre, ne trouve son explication et sa raison d'être qu'à la fin de l'ouvrage, à la scène de la bénédiction ? Si *Struensée* ou *le Prophète* étaient écrits de nos jours, on dirait que Meyerbeer a adopté la formule nouvelle : pourquoi ne pas lui laisser l'honneur d'avoir contribué à son développement ? »

Et M. Lavignac ajoute : « L'un des traits caractéristiques de la réforme wagnérienne est l'emploi systématique du leitmotiv symbolique, soit d'un personnage ou d'un objet, soit d'un état d'esprit, soit encore d'un fait, d'un acte dont il devient en quelque sorte l'hiéroglyphe invariable ».

« Je dis avec intention : *emploi systématique* et non *invention.* »

Ayant pour principaux personnages Jean de Leyde et sa mère, le second acte sera analysé dans le chapitre que nous avons consacré, vers la fin de cette étude, à la peinture de l'amour maternel et filial.

Le troisième acte dépeint les horreurs de la guerre religieuse, et la furie des anabaptistes s'y donne libre cours. Le chœur des soldats, qui veulent massacrer leurs prisonniers exprime, avec une puissance extrême, la fureur criminelle des bourreaux. C'est là aussi que se trouve la scène de la révolte apaisée par Jean, et ce sont, avec le tableau de la cathédrale, les pages les plus inspirées de la partition. Il y a un souffle de génie qui commence aux premiers mots du Prophète à ses soldats :

Qui vous a, sans mon ordre, entraînés au combat ?



Scène de l'Exorcisme au IV[e] acte du *Prophète*.

et soutient le musicien jusqu'au dernier acte. Chaque parole du récitatif est empreinte d'une vigueur étonnante, sans parler du célèbre hymne triomphal : « Roi du ciel et des anges, » qui couronne, par son ensemble séraphique, une scène d'une élévation rare au théâtre.

Cet acte nous a préparé, par gradations successives, à la fameuse scène du Couronnement, qui n'a plus besoin de commentaires. Nous en reparlerons dans l'analyse spéciale que nous consacrons au personnage de Fidès. Signalons seulement un nouvel exemple de rappel de thème.

Pendant l'exorcisme, le Prophète, imposant les mains à sa mère, lui dit, accompagné par une audacieuse succession de quintes diminuées :

Que la sainte Lumière descende sur ton front !

Et quand Fidès, voulant empêcher son fils d'être pris pour un faux prophète et de périr sous le poignard des anabaptistes, répond :

Peuple, je vous trompais, ce n'est pas là mon fils !

c'est sur la même marche harmonique de quintes qu'elle s'exprime, comme répétant, malgré elle, les sons sortis de la bouche de

Jean, quand il a accompli le soi-disant miracle qui, aux yeux de tout le monde, a fait revenir Fidès à la raison.

Nous aurons à reparler de la scène dans la prison, écueil de tant de cantatrices.

Pour le dernier acte, Meyerbeer avait écrit un long ballet qui fut supprimé et devait faire, selon les habitudes du grand dramaturge musical, contraste avec la catastrophe et l'embrasement du palais.

Ce morceau ne fut pas d'ailleurs le seul sacrifié. On a bien fait de ne pas conserver la cavatine composée au premier acte sur la demande de Mlle Castellani, mais il est très regrettable que, pour ménager le ténor Roger, Meyerbeer ait consenti à supprimer de son rôle la prière qui précédait l'hymne triomphal. Elle avait un grand caractère de foi et de calme, sans parler de l'intérêt très réel du contrepoint placé sous le chant.

Meyerbeer avait composé une ouverture importante pour *le Prophète*. Elle était construite sur les deux thèmes de la révolte des paysans, à la fin de l'acte Ier et du chœur des assassins, au début de l'acte III. Aux répétitions, le Maître trouva qu'elle faisait longueur, et elle fut supprimée.

Le Prophète eut un retentissement énorme. Le bruit qui se faisait, avant même l'apparition de l'œuvre, autour d'elle, exaspérait Schumann et, avec la mauvaise foi que nous avons relevée à propos des *Huguenots*, il dit du mal de l'œuvre, avant de l'avoir entendue.

Nous trouvons en effet dans ses *Écrits sur la Musique :*

« Tout le monde est maintenant *dans l'attente* du *Prophète* », et plus loin : «... J'en suis agacé au possible. La musique *me paraît* des plus pitoyables ; je ne puis trouver d'expression pour dire à quel point elle m'est antipathique. »

Les créateurs du *Prophète* furent : le ténor Roger, engagé spécialement par l'Opéra. Il y remporta un succès qui le consacra grand artiste dès son début. Pauline Viardot se couvrit aussi de gloire en interprétant Fidès.

Ensuite, la plus retentissante distribution fut celle qui donna à Gueymard le rôle de Jean et à l'Alboni celui de Fidès.

Mmes Bloch, Richard et Delna se distinguèrent plus tard dans le rôle du contralto.

M. J. de Reské fut, à l'Opéra, supérieur par la distinction et la noblesse de son jeu, dans le

personnage de Jean, mais la tessiture du rôle était trop élevée pour lui, et M. Alvarez, avec sa voix plus forte, est mieux à l'aise dans un ouvrage aussi écrasant pour le ténor que pour le contralto.

Pour se rendre compte de tout ce que Meyerbeer avait trouvé, dès cette époque, comme effets nouveaux dans le domaine de l'instrumentation et de la disposition des masses chorales et instrumentales, il faut se reporter à l'époque et lire, par exemple, cette appréciation de Léon Kreutzer, dans la *Revue contemporaine* (nº du 15 août 1853) :

« Si l'on ajoute qu'à son expérience profonde des effets de l'orchestre et de la mise en scène, M. Meyerbeer unit la ressource des timbres nouveaux, dont il se réserve la primeur : l'orgue de *Robert le Diable*, les clarinettes basses (trio de noces des *Huguenots*), les saxophones du *Prophète*, on conviendra qu'il rend difficile la tâche des jeunes compositeurs qui se présentent avec moins de renommée, moins d'expérience et aussi moins de moyens de réveiller la curiosité.

« Dans le domaine de l'instrumentation, qui touche à la fois à la sonorité, à l'harmonie et au rythme, les conquêtes de M. Meyerbeer

ne sont ni moins fécondes ni moins nombreuses ; il excelle à produire des agrégations de sons jusqu'alors inentendus, à croiser les timbres, à croiser les voix les plus diverses, souvent même il semblera méconnaître les principes généraux de l'instrumentation.

« Tel rythme, tel dessus, que les violons réclameraient, sera réservé à des instruments d'une nature différente. Ces irrégularités de l'instrumentation produisent souvent les plus piquants effets ; elles donnent de la vue, de la couleur à un passage qui resterait inaperçu.

« Dans la disposition des masses chorales et instrumentales, M. Meyerbeer ne rompt pas moins avec les traditions de la routine chez les compositeurs du siècle dernier, les diverses classes d'instruments, rangées comme des bataillons agissant par masses compactes, chacun à son poste, renfermées dans des limites tracées. M. Meyerbeer désorganise quelquefois cette symétrie des masses chorales et instrumentales ; son orchestre, on peut le dire, court la campagne ; il le lance au hasard ; les bataillons souvent se croisent, s'enlacent, tourbillonnent aux regards, sans qu'il y ait à

redouter un choc dans leurs mouvements savamment dirigés. »

Par ces citations, on voit combien les innovations de Meyerbeer faisaient l'étonnement de la presse. Aussi le Maître avait-il raison de dire : « On prétend que ma musique n'a pas le sens commun, elle en a *peut-être un autre.* »

C'est, paraît-il, seulement en 1846, lors de la première représentation du « Prophète » à l'Opéra, que l'on a songé à reproduire, sous leur aspect naturel, les phénomènes physiques et c'est un constructeur d'instruments d'optique, M. Jules Duboscq, chargé du service électrique de la scène de l'Académie nationale de musique, qui eut l'idée d'employer l'électricité pour imiter ces phénomènes.

Meyerbeer, mécontent de l'effet du lever de soleil que l'on obtenait, au troisième acte, à l'aide du gaz, pensa que l'électricité pourrait donner de meilleurs résultats. Voici d'après MM. A. de Vaulabelle et Ch. Hémardinquer, à quel dispositif il eut recours : « Sur un praticable, il disposa une lampe à arc dont les rayons lumineux étaient réfléchis et rendus parallèles au moyen d'un grand réflecteur parabolique. Un double écran de tarlatane, disposé devant le réflecteur, donnait au faisceau

lumineux l'aspect du disque solaire que l'on projetait ensuite sur la toile de fond. Enfin, pour simuler la marche de l'astre, l'appareil recevait un mouvement ascensionnel et curviligne qui rendait l'illusion complète.

Aujourd'hui on se contente le plus souvent d'enfermer la lanterne dans un globe de verre teinté jaune, qu'on lève progressivement derrière le rideau de fond *peint sur réserve*, c'est-à-dire de façon à rester transparent dans certaines de ses parties (1). »

(1) *La Science au théâtre*, par A. de Vaulabelle et Ch. Hémardinquer (Henry Paulin et Cie, éd., 1 vol. in-8°, 5 fr.).

VII

L'ÉTOILE DU NORD. LE PARDON DE PLOËRMEL

Meyerbeer ne s'endormira pas sur les lauriers du *Prophète*. Aussitôt après ce nouveau triomphe, il est à Berlin, et écrit, sur un poème du roi Louis de Bavière, la *Marche des Archers Bavarois*, cantate pour quatre voix d'hommes et chœurs et accompagnement d'orchestre de cuivre ; puis, c'est une ode pour soli, chœurs et orchestre, exécutée en 1851, à l'inauguration du monument de Frédéric le Grand, dû au fameux artiste allemand Rauch, et élevé à Berlin. Quelques mois plus tard, il compose un *Hymne de fête* pour quatre voix et chœur a capella, exécuté pour le 25e anniversaire du mariage de Frédéric Guillaume IV de Prusse.



Caricature de Meyerbeer,
publiée par *le Charivari* peu de temps avant la première représentation du *Prophète*.

On voit qu'à la cour allemande, Meyerbeer était tout à fait le musicien officiel.

En 1851, sa santé commença à faiblir. Le travail de composition de chacun de ses ouvrages l'épuisait, car il n'était jamais satisfait du résultat. On sait qu'il mit quatorze ans à revoir *le Prophète* et, à ce sujet, nous avons trouvé dans le numéro du *Charivari* du 20 février 1848 une amusante caricature que nous reproduisons ici.

Le travail des répétitions, durant lesquelles, tout en étant d'une politesse parfaite avec les musiciens (1), il se montrait très exigeant,

(1) Il paraît que Meyerbeer ne s'adressait jamais aux musiciens de l'orchestre, autrement qu'en les appelant : « Messieurs les professeurs ». Voici d'ailleurs ce qu'il écrivait à son ami Schucht : « Je ne suis pas fait pour bien diriger. Un bon chef, dit-on, doit être un peu grossier ; je ne veux pas l'affirmer, mais cette grossièreté a toujours été contraire à ma nature. J'éprouve une impression très désagréable à voir traiter des artistes très distingués comme on ne traiterait pas un domestique. Je ne demande pas à un chef d'orchestre d'être grossier, mais il doit se montrer énergique, pouvoir faire sans grossièreté de sévères observations et, même, dans ses réprimandes les plus dures, ne jamais se départir des convenances. »

« En même temps il faut qu'il ait assez de bonne humeur pour s'attirer l'amour de tous les artistes qui doivent à la fois l'aimer et le craindre. Il faut aussi qu'il ne montre pas de faiblesse de caractère, sous peine de voir diminuer beaucoup le respect qui lui est dû.

« Pour moi je ne saurais être assez énergique, assez

agissait sur son organisme nerveux, d'une façon déprimante. La composition hâtive des morceaux qu'il devait ajouter, pour contenter tel ou telle interprète, était encore une fatigue nouvelle, à la veille d'une première, au milieu des angoisses de la bataille à livrer qu'il fallait gagner, pour rester digne de son passé.

Nous arrivons à l'époque où fut composée *l'Étoile du Nord*. Nous avons déjà dit que Meyerbeer avait songé à écrire *Robert* pour l'Opéra-Comique. Il y renonça, quand il vit les dimensions considérables qu'on pouvait donner au drame de Scribe.

C'est de l'histoire de Pierre le Grand et de Catherine que Scribe a tiré le scenario de *l'Étoile du Nord*, en le dénaturant, pour en faire un mélange de comédie et de drame.

Voici le sujet : Pierre le Grand s'amourache de Catherine à Saardam en Hollande, où il est venu incognito, soi-disant pour apprendre le métier de charpentier, en réalité parce qu'on lui a révélé dans ce pays une conspiration militaire, qui devait le livrer aux Suédois.

tranchant pendant le temps des études ; voilà pourquoi je laisse très volontiers le bâton au chef d'orchestre.

« *La plupart du temps, les répétitions m'ont rendu malade.* »

Au second acte se noue l'action. Peters est dans un camp russe, où la soldatesque se livre à toutes les distractions, danses, chansons, destinées à permettre aux conspirateurs d'exécuter leur complot. Peters est précisément en train de se griser avec des vivandières, sous une tente, et il ne manquerait pas d'être pris si, par un bienheureux hasard, le factionnaire n'était autre que Catherine elle-même, qui a réussi à se faire enrégimenter pour suivre Pierre. Elle voit le danger, mais on vient la relever de sa faction. Alors elle n'hésite pas à souffleter le caporal qui veut l'entraîner. Saisie par les soldats, elle se précipite dans la tente aux pieds de Pierre le Grand qui, étant ivre, ne la reconnait pas et ordonne qu'on la fusille.

A l'acte suivant Pierre pleure, non sur la mort, mais sur la folie de Catherine. Elle a bien réussi à s'échapper des mains des soldats en se jetant dans la rivière, mais n'a survécu que privée de la raison. Heureusement tout s'arrange dans les opéras comiques de l'ancien répertoire, et au dernier tableau, Pierre le Grand place la couronne impériale sur la tête de la grande Catherine.

La partition de *l'Étoile du Nord* est la plus

longue, la plus compliquée et la plus difficile à jouer de toutes celles de son auteur. On y trouve, dès l'ouverture, le mélange des orchestres militaire et symphonique, avec le thème d'une prière qui deviendra un leitmotiv de l'œuvre. La couleur locale, dans cette œuvre, a été très recherchée par l'auteur, dans de nombreux chœurs hollandais, des rondes, des chansons, au premier acte. Un duo entre Pierre et Catherine est aussi à signaler, avec la prière de Catherine à sa mère morte, dont le motif est exposé dans l'ouverture, comme nous l'avons dit.

A la fin du second acte se trouve un ensemble où quatre thèmes se font entendre simultanément : une marche sacrée, un pas redoublé, une fanfare et un chœur, sans se contrarier nullement. Ce procédé a été imité par Wagner, dans l'ouverture du *Tannhäuser*, où sont réunis deux motifs, et dans celle des *Maîtres chanteurs*, où trois thèmes sont superposés.

L'élément comique de *l'Étoile du Nord* est constitué par le petit pâtissier Danilowitz et sa fiancée Prascovia, qui chantent de fort jolis morceaux d'opéra-comique et par le grenadier Gritzenko, qui donne la note bouffe.

A côté de cela, on relève des pages du plus

grand style, comme le récitatif et la romance de Pierre au dernier acte :

O jours heureux de joie et de misère...

Catherine revient à la raison, en entendant un air de flûte que Pierre travaillait à Saardam, où ils se sont connus et qu'au premier acte il avait commencé à jouer. La réminiscence d'une chanson de Danilowitz et d'un chœur de paysans hollandais achèvent sa guérison, et alors c'est le motif de la prière à sa mère qu'elle pense tout d'abord à murmurer, comme l'indique le rappel du thème à l'orchestre.

L'Étoile du Nord fut représentée pour la première fois, le 16 février 1854, avec Mlle Caroline Duprez, la fille du ténor de l'Opéra, dans le rôle de Catherine, M. Bataille dans celui de Pierre, Mlle Lefebvre interprétant Prascovia, etc.

Cinq ans après, le même théâtre donnait une nouvelle œuvre de Meyerbeer, la dernière qu'il lui fut donné d'entendre : c'était *le Pardon de Ploërmel*, opéra-comique de Jules Barbier et Carré, représenté pour la première fois le 4 avril 1859.

Après *l'Étoile du Nord*, Meyerbeer voulut

sans doute se délasser dans une paysannerie mêlée de merveilleux, en composant *le Pardon.*

Il faut avouer que les parties pittoresques de l'ouvrage sont traitées de la plus heureuse façon ; quant au côté fantastique, Meyerbeer y a moins réussi. On peut dire aussi que le manque d'intérêt du livret n'était pas fait pour l'inspirer.

On ne saurait raconter l'action, qui est un conte sans caractère.

Un chevrier breton, Hoël, veut trouver de l'or pour pouvoir épouser sa fiancée pauvre, Dinorah : celle-ci persuadée par un rival d'Hoël et croyant à l'infidélité de son amant, devient folle : le traître Corentin souhaite la mort d'Hoël, pour le remplacer dans le cœur de Dinorah.

La partition contient bon nombre de morceaux plus intéressants que ceux qui les chantent.

D'abord, il faut louer l'ouverture qui réunit plusieurs thèmes de l'œuvre ; celui de la Berceuse de Dinorah, la marche religieuse, puis le chœur des saintes Maries, chanté derrière le rideau, effet nouveau au théâtre à cette époque.

Au premier acte, le chœur villageois, l'air de cornemuse ont une couleur rustique charmante. Les couplets de Corentin et son duo avec Hoël sont tout à fait *bouffes*, et le terzetto de la clochette est de l'opéra comique très léger fort réussi.

Par contre dans l'air d'Hoël :

O puissante magie...

Meyerbeer a voulu revenir au style de l'opéra, mais il était, avec cette sorte de livret, trop éloigné de son genre habituel, et le grand air en question est péniblement venu. De même dans l'acte suivant, le duo d'Hoël et Corentin, qui veut être dramatique, n'y réussit pas.

Il est inutile de parler de la fameuse valse de l'Ombre, cheval de bataille de toutes les chanteuses à vocalises. Elle est fort agréable à entendre, sinon à chanter.

La meilleure partie du *Pardon* est la première moitié de l'acte III. Les chansons du chasseur, du faucheur, des deux pâtres et le *pater noster* à quatre voix, qui vient apporter là la note mystique, chère à Meyerbeer, sont de l'excellente musique pittoresque. Cet opéra-comique se termine sur le rappel du chœur

des saintes Maries, entendu dans l'ouverture.

Marie Cabel créa Dinorah, et M. Faure Hoël. Le rôle de Corentin fut tenu, à la création, par Sainte-Foy.

Depuis Mme Cabel, Dinorah fut chanté d'une façon merveilleuse par l'Alboni.

Le succès du *Pardon de Ploërmel* a été aussi grand que celui de *l'Étoile du Nord* et, après leur première représentation, ces deux opéras-comiques furent montés à Londres.

Pour cette circonstance, l'un des secrétaires de Meyerbeer, M. Johannès Weber, nous apprend que le Maître écrivit des récitatifs pour remplacer le dialogue, et composa une cavatine spécialement pour l'Alboni.

A la dernière reprise du *Pardon de Ploërmel*, à l'Opéra-Comique, Mlle Van Zandt fut une remarquable Dinorah.

VIII

L'AFRICAINE

Le livret de *l'Africaine* fut proposé par Scribe à Meyerbeer, à la même époque que celui du *Prophète*, en 1836, et il paraît que le Maître travailla en même temps aux deux partitions. Néanmoins, Meyerbeer mourut en laissant *l'Africaine* inachevée et, comme nous le verrons, c'est Fétis, son ami, qui fut chargé de mettre au point l'opéra, tel que nous le connaissons.

Le scenario est tiré de l'histoire de Vasco de Gama, écrite par le romancier portugais de Barros. On sait que Camoëns chanta aussi la gloire de Vasco de Gama, dans *les Lusiades*. D'ailleurs, comme dans les autres livrets, Scribe a suivi de fort loin l'histoire.

Il nous montre d'abord Vasco, ramenant à Lisbonne, de son premier voyage sur la côte orientale d'Afrique, Sélika, reine d'une peuplade africaine, et son serviteur Nélusko. Or, Vasco avait laissé en Portugal une fiancée, Inès, qui lui est restée fidèle et dont Sélika, qui s'est prise à aimer son vainqueur Vasco, deviendra jalouse.

Nélusko qui, au contraire, n'a pu pardonner à Vasco la conquête de tous les siens, s'est juré de perdre ce chrétien qu'il exècre. Mais Sélika sauvera Vasco de Nélusko et de Don Pédro, noble portugais qui aime Inès et veut aussi la mort de son rival. Elle fera plus, cette Africaine héroïque, et, se sacrifiant elle-même à son amour, mourra pour laisser Vasco à Inès.

Au premier acte se trouve la romance : « Adieu, mon beau rivage, » entendue déjà dans l'introduction, puis le célèbre final des Évêques, qui est, avec la scène de la Cathédrale du *Prophète,* une des pages les plus habilement et dramatiquement développées qu'on puisse entendre au théâtre. Nulle part, mieux que dans ces deux pages, Meyerbeer n'a montré avec quel art il sait ménager la progression de l'*effet*, pour arriver à une formidable explo-

sion musicale et à l'épanouissement complet de sa pensée.

Au second acte, il y aurait à citer la pittoresque berceuse : « Fils du soleil », le célèbre air de Nélusko : « Fille des rois, » plein de grandeur, enfin le duo de Vasco et de Sélika qui, pour ne pas être à la hauteur de celui que nous trouverons au IVe acte, n'en est pas moins très expressif.

Les chœurs sur le vaisseau, à l'acte suivant, et particulièrement la Prière des matelots préparent, par leur calme, à l'opposition que Meyerbeer ne manquera pas de chercher en les faisant suivre de cette ballade d'Adamastor, si empreinte de sauvagerie et de couleur. L'air du ténor : O Paradis, sorti de l'onde est justement célèbre pour sa grande poésie et la grâce du thème initial.

Nous retrouvons ensuite les qualités décoratives de Meyerbeer, dans un grand ensemble avec les chœurs, à l'acte IV, mais le point culminant de l'œuvre est le duo d'amour qui suit. Le musicien y a trouvé des accents d'une exquise tendresse et d'une distinction rare.

Nous n'avons pas à reparler des fameuses « seize mesures » avant la scène du Mancenillier; elles sont trop connues. Cette trou-

vaille mélodique, si simple, est orchestrée avec une rare sobriété, puisqu'elle est confiée aux seuls instruments à cordes réunis à l'unisson. L'effet en est ce qu'on sait.

Si l'on ne trouve pas dans *l'Africaine* l'équivalent grandiose d'une scène comme la Bénédiction des poignards, si les principaux thèmes n'ont pas autant de relief, et les récitatifs une empreinte dramatique aussi marquée que dans les ouvrages précédents, cette partition est peut-être supérieure aux autres par la distinction et la qualité des idées et de la forme. On voit que Meyerbeer a cherché à changer sa manière, à ne plus employer certains rythmes faciles et quelquefois un peu vulgaires qui se rencontraient sous sa plume.

Mais néanmoins, cette partition paraît pâle et terne auprès des autres. On pourrait peut-être aussi rejeter la faute de la monotonie de *l'Africaine* sur les remaniements pratiqués par Fétis, avec une piété dévotieuse, il est vrai, mais sans l'expérience du théâtre, qui lui eût été nécessaire pour pouvoir remplacer l'auteur.

Disons quelques mots de ces changements.

Dans la préface d'une partition éditée par Brandus et appelée : Deuxième partie de

l'Africaine, Fétis raconte toutes les difficultés qu'il eut pour réduire le manuscrit aux dimensions nécessaires. Il resta vingt-deux morceaux qui, réunis au contenu de la partition, telle qu'on l'a jouée à l'Opéra, rétablissent l'œuvre du maître dans son intégrité.

Ce sont : une deuxième version de la romance « Adieu, mon beau rivage, » et également un second projet de l'air du Sommeil au IIe acte, empreint d'un caractère beaucoup moins pittoresque que celui qui a été conservé.

« Après le remarquable duo de Vasco et Sélika, il y avait, dit Fétis, une rentrée en scène de Nélusko, dans un moment où l'on entendait une sonnerie de cloches imitée par les harpes de l'orchestre : Vasco demandait ce que signifiait ce signal de réjouissances, et Nélusko lui répondait que ces cloches annonçaient le mariage de Don Pedro, et qu'à cette occasion la liberté allait lui être rendue. » Et Fétis ajoute : « A la lecture du livret, je n'avais pas reconnu, dans cette scène parasite, l'habileté ordinaire de Scribe ; car il détruisait ainsi l'effet dramatique du moment où Inès, dans le finale du même acte, annonce à Vasco, dans sa prison, qu'elle a obtenu sa mise en liberté, et lui remet l'acte authentique de

la clémence royale. D'ailleurs, par cette scène, la fin chaleureuse du duo de Vasco et de Sélika : « Combien tu m'est chère, ange tutélaire... » perdait son effet, parce que c'est au moment où il la presse dans ses bras que l'entrée d'Inès et de Don Pedro produit son effet scénique, et que les paroles de celui-ci : On nous l'avait bien dit ! ont leur signification naturelle. »

Fétis explique aussi pourquoi il a supprimé un charmant arioso de Sélika et tout ce qui suit le duo, dans la seconde version de *l'Africaine*.

Dans le III[e] acte, après la Prière des matelots, Meyerbeer avait placé un récit et un chœur bachique plein d'entrain, puis une scène où Nélusko obtient de Don Pedro, commandant du navire, d'être nommé prévôt du vaisseau.

Tout le finale de l'acte est différent aussi dans la seconde version. Après la dispute entre Don Pedro et Vasco, et lorsque, sur les instances d'Inès, Don Pedro a fait grâce à Vasco, il veut se venger sur Sélika et ordonne son châtiment, qui doit être appliqué par le nouveau prévôt, Nélusko lui-même. Celui-ci refuse de frapper sa souveraine et préfère être mis à mort par les

soldats de Don Pedro. Mais Sélika, touchée du dévouement de Nélusko, demande à mourir avec lui ; ils vont être tués, lorsque le vaisseau touche le rocher vers lequel Nélusko l'avait guidé, et les Africains montent à l'abordage, sur un chœur de massacre.

Cette scène était d'une réelle grandeur, et il y avait là un septuor d'une beauté remarquable. De plus, cela corsait l'intérêt du troisième acte qui, tel qu'on le joue, est assez monotone.

Pour le quatrième, Meyerbeer avait écrit un chant des Indiens menant les prisonniers au supplice, d'une couleur très pittoresque, et un « nocturne » en duo, pour Vasco et Sélika, d'une grande poésie, ainsi qu'une importante variante du finale.

A l'acte V, on a supprimé un très bel arioso d'Inès et un complément du duo de Sélika et d'Inès. La mort de Sélika sous le mancenillier était aussi plus développée, et la partition se terminait par un chœur aérien.

L'on voit donc que la représentation de *l'Africaine* est bien peu conforme aux intentions de l'auteur.

On avait engagé, pour chanter Vasco, le ténor Naudin, qui ne donna pas ce qu'on en atten-

dait. Marie Sasse, au contraire, fut admirable dans Sélika ; les autres rôles étaient tenus par M. Faure (Nélusko), Belval (Don Pedro) Mlle Marie Battu (Inès) etc.

Depuis les créateurs, les plus remarquables interprètes de l'œuvre furent Mme Krauss, MM. Affre et Lassalle.

Meyerbeer avait destiné le rôle de Sélika à Sophie Cruvelli, qui s'était couverte de gloire dans *les Huguenots*, et que l'Opéra avait engagée aux appointements de 100.000 francs, chiffre qu'aucun artiste n'avait encore atteint. Mais en 1856, la Cruvelli épousa le comte Vigier et se retira du théâtre. On sait qu'elle est morte, il y a peu d'années.

Marie Sasse elle-même, qui hérita du rôle destiné à Cruvelli dans *l'Africaine*, a disparu aussi l'année dernière. Elle est morte à Sainte-Périne, car, à l'inverse de sa camarade, elle n'avait pas fait fortune au théâtre, malgré une carrière glorieuse. Aussi dut-on organiser à son bénéfice une représentation, dont le produit adoucit ses derniers jours.

IX

BERTRAM, DE « ROBERT LE DIABLE »
MARCEL, DES « HUGUENOTS »
FIDÈS, DU « PROPHÈTE »

De tous les personnages de Meyerbeer, Bertram, Marcel et Fidès sont ceux qui ont le plus d'originalité et de relief et méritent le mieux d'être l'objet d'une appréciation spéciale.

Bertram est une figure tout à la fois humaine et surnaturelle. Comme père de Robert, il a des accents profondément humains. C'est lui qui, au moment où Raimbaud va chanter la Ballade qui flétrit les méfaits de Robert devant tous les seigneurs du duché de Normandie, arrête le bras de son fils qui veut châtier le naïf pèlerin, et cela dans la crainte que

ce nouveau crime ne déchaîne contre son auteur le courroux des chevaliers. C'est Bertram aussi qui, quand Robert va succomber dans un tournoi où la victoire devait lui assurer l'amour de la princesse de Sicile, vient à son aide et lui sauve la vie. Quand, au premier acte, Robert dit à Bertram :

Tais-toi, Bertram, je crains ta funeste influence ;
En moi, j'ai deux penchants, l'un qui me porte au bien,
Naguère encore j'en sentais l'influence ;
L'autre me porte au mal, et tu n'épargnes rien
Pour l'éveiller en moi (1) !...

la voix du père parle et avec quelle expression ! La musique sanglote sur ces paroles : « Robert, tu me chéris, je le crois. »

BERTRAM

Oui, Robert, cent fois plus que moi-même !
Tu ne sauras jamais à quel excès je t'aime.

Mais, au troisième acte, Bertram devient le démon de la perversité, pour séduire Raimbaud, afin de l'éloigner du lieu où doit venir Alice. Nous avons déjà parlé de ce duo bouffe entre les deux personnages, et nous n'y reviendrons pas.

(1) On voit, par cet exemple et les suivants, que Meyerbeer forçait Scribe à ne tenir aucun compte des règles les plus élémentaires de la prosodie.

Dans la scène suivante, Bertram se révèle comme le roi des enfers, car il va ordonner aux anges déchus d'épouvanter Alice, pour la faire tomber en son pouvoir. Néanmoins dans cet instant il n'oublie pas son enfant, et il dit :

Robert, mon fils, ah ! pour toi, mon bien suprême,
J'ai bravé le ciel même, et je braverais l'enfer.

Nous n'avons pas à parler de l'Évocation, dans laquelle Bertram devient le Prince des Ténèbres. Cette page est trop célèbre, pour que l'on y revienne, mais ici, comme dans la ronde des démons au troisième acte, le caractère infernal du personnage est puissamment souligné par la couleur fantastique de la musique.

L'épisode de l'Evocation des Nonnes passé, Bertram va redevenir, au dernier acte, simplement le père qui craint de perdre son fils et de se le voir arraché par la puissance du Bien, incarnée dans la personne d'Alice.

Quand Robert, entendant la prière que sa mère disait à son lit de mort, hésite à signer le pacte qui va le lier à jamais à l'enfer, il dit à Bertram :

ROBERT

Va, tu n'es qu'un ennemi !

et le père lui répond :

BERTRAM

Qui, moi ? ton ennemi ? moi qui n'aime que toi,
Moi qui dans les combats protégeais ton jeune âge,
Moi qui voudrais avoir tous les biens en partage
Pour te les donner tous !

Mais c'est surtout dans le grand trio que la lutte entre le Bien et le Mal va être livrée dans son extrême violence. On sait que c'est en lisant à Robert le testament de sa mère qu'Alice remporte la victoire sur Bertram, car minuit sonne, c'est le délai fatal, et le démon humain s'engloutit, tandis qu'Alice conduit son fils aux pieds de l'autel où l'attend la princesse Isabelle.

On pourrait rapprocher la figure de Bertram de celle du Méphistophélès de Goethe et, comme situation, le duo aux pieds de la croix avec Alice, de la scène de la Cathédrale, dans l'opéra de Gounod, ou de l'évocation des follets de Berlioz ; mais, dans le Méphistophélès du poète allemand, il n'y a d'autre esprit que celui du Mal, et il n'est animé d'aucun sentiment humain. Il commet même des crimes : la mort de Valentin dans le scenario de J. Barbier et celle de la mère de Marguerite, dans Berlioz, sont son œuvre.

Bertram est donc une figure profondément personnelle et originale, sortie de l'imagination de Scribe, de Casimir Delavigne et du génie de Meyerbeer combinés.

Dans son ouvrage : *la Psychologie dans l'opéra français*, M. Lionel Dauriac a fait une étude très approfondie du personnage de Bertram, représenté dans ses multiples attitudes de démon tentateur, d'ange déchu animé de sentiments humains, et de roi des Enfers.

Il y a un autre personnage, dans l'œuvre de Meyerbeer, dont la frappe est aussi puissante que celle de Bertram, c'est Marcel, des *Huguenots*.

Le caractère de Marcel est purement humain, et bien des soldats huguenots ont dû ressembler à ce sectaire, dont le fanatisme religieux a fait un héros, héros par l'ardeur de sa foi, par son courage et son mépris de la mort, et aussi par son dévouement à son maître.

Dès ses premières paroles, Marcel marque son dédain pour ces Ligueurs, qu'il trouve festoyant chez Nevers, où il a dû, bien à contrecœur, accompagner Raoul. Aussi, apercevant son maître, lui dit-il, avec une douleur mêlée de reproche :

Raoul, ciel ! à table avec eux ! ah ! mon maître,
Dieu nous dit : De l'impie évite le festin.

Mais Raoul lui ordonnant de les servir, le farouche huguenot ne trouve d'autre moyen d'arracher son maître à la débauche que d'invoquer « le divin Luther », et il entonne le fameux choral, en se découvrant. Lui, qui est entré, le feutre sur la tête, dans cette assemblée d'élégants seigneurs, il ne salue que quand il dit, comme en extase :

Seigneur, rempart et seul soutien
Du faible qui t'implore...

Puis, lorsque Cossé le reconnaît pour le soldat qui, au siège de La Rochelle, lui fit une « large blessure »,

Elle venait de moi...

dit avec orgueil Marcel, devenu le cruel ennemi des catholiques.

Plus loin, toute sa sauvage haine est peinte en traits frappants, dans cette *chanson huguenote*, si expressive et pittoresque, qu'il déclame furieusement, plutôt qu'il ne la chante.

Nous retrouvons le huguenot irréductible au second acte, et quand tous scellent la récon-

ciliation des deux partis par un serment de paix, lui seul chante à la cantonade :

Ah ! jurons par la croix, par ce fer à mon bras
Confié, guerre à mort, Rome, à toi, tes soldats
Et tes prêtres, oui, jurons !

Dans le duo avec Valentine, Marcel redevient l'homme qui n'a plus que des sentiments d'affection paternelle pour Raoul, dont il sait la vie menacée. Il y a dans cette page, de la part du vieux serviteur, une expression de tendresse aussi profonde que celle de Bertram pour Robert.

Nous ne retrouverons plus Marcel que pour le martyre, où il pousse ceux qu'il vient d'unir dans la même foi. Ici son affection pour Raoul cède la place au besoin surhumain du sacrifice, et quand, sur les supplications de Valentine, qui veut sauver son amant, Raoul s'adresse à Marcel :

Marcel, ne vois-tu pas que mon bonheur s'apprête ?

Il lui est répondu.

Raoul, ne vois-tu pas la main de Dieu qui t'arrête ?

La vision du dernier acte des *Huguenots* est le chant d'êtres véritablement illuminés, et on ne trouverait guère que dans *le Prophète*,

dans *Polyeucte* de Gounod et dans *Parsifal* de Wagner des accents religieux aussi élevés au théâtre.

Dans son remarquable ouvrage sur *l'Héroïsme, l'Amour et la Religion dans la musique*, M. Camille Bellaigue écrit : « Marcel reste encore aujourd'hui l'une des plus belles personnifications de l'idée religieuse dans la musique de théâtre, » et il dit plus loin : « Meyerbeer a traité même des sujets chrétiens avec cette austérité, cette grandeur un peu farouche, dignes de sa croyance et de sa race. Le dénouement de *Robert*, celui des *Huguenots*, le IIIe acte du *Prophète*, sont autant de sommets que domine la Croix. »

Dans son compte rendu des *Huguenots*, Berlioz avait loué beaucoup la couleur pittoresque du rôle de Marcel, « dont le caractère est constamment observé, écrivait-il, jusque dans les récitatifs, que l'auteur n'a accompagnés qu'avec des accents de violoncelles, comme dans les anciens opéras ; harmonie terne, gothique et en même temps sévère, parfaitement analogue aux mœurs du personnage. »

Après le fanatisme religieux, l'amour maternel trouve une incarnation non moins frappante, dans Fidès du *Prophète*.

Dès le second acte, alors que Bertha vient d'entrer, poursuivie par les soldats d'Oberthal, dans la maison de Jean, où elle a trouvé un abri, le sentiment maternel a l'occasion de se manifester de la façon la plus puissante, puisqu'il ira jusqu'au mépris de la mort. Fidès, en effet, qu'Oberthal a entre ses mains, devra mourir, si Jean ne livre pas sa fiancée. La mère tombe à genoux, prête à recevoir le coup fatal, sans faire un geste, sans regarder même son fils. C'est lui qui décidera de sa vie ou de son trépas, selon qu'il lui préférera, ou non Bertha,

Mais, quand Jean, voyant la hache levée sur la tête de Fidès, s'est précipité vers la cachette de Bertha et l'a livrée au tyran, en disant :

Ah ! va-t-en, tu le vois, il le faut, va-t-en !

Quelle reconnaissance que celle exprimée par la mère, dans le célèbre arioso :

Ah ! mon fils, sois béni !

La musique est arrivée, dans cette page, à un degré d'intensité d'expression rare. La ritournelle ne dit-elle pas, à elle seule, l'émotion dont est plein le cœur de cette mère, qui ne

peut d'abord prononcer que des mots entrecoupés ? *Ah ! mon fils — sois béni !* Cette appellation de : mon fils, reviendra constamment sur les lèvres de Fidès. Il semble que tout est là : c'est son fils ! et il a renoncé à son amour, envoyant sa fiancée peut-être à la mort, sans hésiter, pour sauver sa mère.

Mais, au IV[e] acte, quand le prophète se voit menacé de passer pour un imposteur, parce que sa mère l'a reconnu, il n'hésite pas, lui aussi, à offrir sa vie. Il comprend que Fidès acceptera de passer aux yeux de ce peuple tout entier pour une démente, afin de sauver les jours de son fils, même renégat. Et, lorsqu'elle se trouvera dans la prison, elle ne se plaindra d'avoir été conduite dans un cachot, que parce que l'on retient ses pas, alors que Bertha veut la mort de Jean, au secours duquel Fidès voudrait courir. Et si, un instant, le souvenir de la scène de la Cathédrale lui revient en mémoire et lui fait dire :

> Que sur son front coupable éclate ta colère !
> Frappe, toi qui punis tous les enfants ingrats !

aussitôt après, elle pardonne, dans cette cavatine si pleine de tendresse.

Ne trouve-t-on pas là l'exemple d'un amour

maternel surhumain? Mais l'amour filial n'est pas moindre.

Car Jean lui-même, pardonné, va donner, en retour, à sa mère la preuve du plus grand sacrifice qu'il pourra lui faire.

Pour être encore digne de son affection, Fidès demande en effet à Jean d'abandonner ses soldats, par lesquels il fut victorieux, et de fuir! L'amour-propre de celui qui a vaincu les rois et l'empereur lui-même, et qui a conquis l'Allemagne, se révolte alors. Il ne peut déserter ! mais l'ascendant de la mère est plus puissant que tout, et le « Prophète » fuira « vers le ciel, vers l'honneur ».

Nous avons raconté l'issue du drame, et nos lecteurs ont vu comment Fidès, ne pouvant plus sauver son fils de la trahison des anabaptistes, viendra mourir entre ses bras, dans les flammes du palais de Munster.

Comme nous l'avons dit, le sentiment maternel et filial a été exprimé dans presque tous les ouvrages de Meyerbeer. Dans *Robert le Diable*, Alice est l'ange gardien de Robert, envoyé par sa mère pour le protéger contre Bertram, et c'est en entendant la lecture du testament maternel que Robert s'arrache pour toujours des bras du chevalier infernal.

Dans *l'Étoile du Nord*, l'un des thèmes principaux qui, exposé dans l'ouverture, reviendra à la fin du second acte, puis à la dernière page de l'œuvre, est la prière de la mère de Catherine, demandant à sa fille de veiller sur son enfant.

C'est enfin l'amour paternel qui a inspiré à Meyerbeer, pour la Bénédiction de *Struensée* par son père, l'une des phrases les plus expressives de la partition.

X

MEYERBEER ET WAGNER

Meyerbeer avait une nature très aimable et, de plus, fort sensible. Nous avons dit quelle politesse il montrait avec tous ses interprètes. En outre, il a aidé souvent, de son influence et de ses deniers, les artistes qui étaient dans la gêne, Wagner et Berlioz entre autres.

MM. A. Soubies et Ch. Malherbe (1) ont publié des documents sur les relations de Meyerbeer et Wagner, à propos du centenaire de l'auteur du *Prophète*.

Nous trouvons dans cette brochure d'intéressants renseignements sur la correspondance échangée par les deux grands maîtres.

La première fois que Wagner écrit à Meyerbeer, c'est en 1837, il lui dit ceci :

(1) *Mélanges sur Richard Wagner* (Fischbacher, 2e éd.).

« J'ai envoyé à M. Scribe la partition de mon opéra *la Défense d'aimer*, avec prière de vous la soumettre. J'attends tout de votre jugement. »

Wagner soumet ensuite à Meyerbeer ses partitions de *Rienzi* et du *Vaisseau fantôme.*

En 1841, Wagner traite son illustre correspondant de « très vénéré maître ». — « Recevez mes remerciements les plus chaleureux pour les inappréciables services que me rend votre amitié », lui écrit-il.

Voilà donc la preuve que Meyerbeer accordait son amitié au jeune compositeur encore inconnu.

Wagner ne trouva pas le même appui chez Rossini, ni chez Auber (1).

Wagner signe ses lettres à Meyerbeer : « votre éternellement fidèle » ou « votre bien sincère élève et serviteur, » ou bien, il l'appelle : « Mon Seigneur et Maître vénéré. »

En 1842, *Rienzi* est joué à Dresde, grâce à l'intervention de Meyerbeer. Wagner supplie alors son protecteur, qu'il appelle son « très profondément honoré Maître » de s'intéresser

(1) On connaît le mot célèbre d'Auber sur le *Tannhäuser* : « C'est de la musique qu'il faut entendre plusieurs fois : je n'y retournerai pas ! »

encore à lui, afin d'obtenir du comte de Rœdern, intendant du Théâtre-Royal, la représentation du *Vaisseau fantôme* à Berlin.

MM. Malherbe et Soubies nous apprennent qu'on a retrouvé une longue appréciation sur Meyerbeer, écrite de la main de Wagner et qui doit remonter à l'année 1842. Nous citerons quelques fragments de cette étude, qui n'a pas moins de cinq pages et 302 grandes lignes.

« En étudiant Meyerbeer, dit Wagner, nous devons involontairement nous souvenir de Hændel et de Gluck, tant à cause de leurs tendances que de leur cosmopolitisme..... Il semble même qu'il faille noter ici un côté fondamental rappelant la direction d'esprit et la culture intellectuelle de Mozart. »

Wagner avait raison de s'exprimer ainsi, car Gluck a subi les mêmes influences que Meyerbeer. Né, comme lui, en Allemagne, il a d'abord écrit dans un style composite (*Orfeo* et *Alceste*), mais n'a trouvé sa formule définitive que dans l'opéra français. D'ailleurs, ce fut Salieri, un élève de Gluck, qui conseilla à Meyerbeer de suivre la voie de l'illustre auteur d'*Iphigénie*.

Hændel, né en Saxe, quitta aussi son pays natal pour l'Italie, où il composa plusieurs

opéras dans la forme italienne. Il se fixa ensuite en Angleterre, et c'est dans ce pays qu'il a écrit ses oratorios, dans lesquels il atteignit parfois le sommet de l'inspiration religieuse.

Mozart travailla également en Italie. *Idoméneo*, *l'Enlèvement au sérail*, et *Cosi fan tutte*, sont dans le pur style italien.

Mais revenons à Meyerbeer jugé par Wagner. ..... « Son goût musical, écrit Wagner, avait bien saisi la beauté de formes qui, malgré les tendances trop matérielles dont elles sont redevables à l'Italie moderne, ne laissent deviner un sens vraiment artistique nulle part ailleurs avec plus d'exubérance que dans cet heureux pays. »

Il est curieux de noter cette marque d'admiration pour l'école italienne chez l'auteur de la *Tétralogie*. Lui-même, d'ailleurs, ne fit-il pas comme ses illustres devanciers : Mozart, Gluck, Hændel et Meyerbeer ? Les partitions de *Rienzi* et du *Vaisseau fantôme* n'appartiennent-elles pas, d'un bout à l'autre, à l'école italienne, dont on retrouve encore l'influence dans maints passages de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* ?

Le bon patriote Wagner tient beaucoup à

constater le côté *allemand* du génie de Meyerbeer, qui, dit-il, « ne tarda pas à s'engager dans la voie de ses ancêtres allemands. »

Et, à propos des *Huguenots*, voici ce qu'il dit : « Je citerai avant tout la plus grande chose qui ait été faite dans cet ordre d'idées, la célèbre scène de la *Bénédiction des Poignards*. Qui ne reste émerveillé de la conduite de ce morceau de géant ? Comment est-il possible au compositeur, après l'extension surprenante de ce numéro, de s'arrêter dans cette marche ascendante, qui jamais ne faiblit et atteint en quelque sorte l'idéal du *fanatisme* ? »

Et plus loin, voilà le plus grand éloge qui ait été fait de Meyerbeer : « Il faut nous arrêter à l'opinion que cette dernière époque de la musique dramatique s'est fermée avec Meyerbeer, et qu'après lui, comme après Hændel, Gluck, Mozart et Beethoven, l'idéal pour cette période doit être considéré comme atteint et impossible à dépasser. »

L'on voit donc, par ses citations, l'admiration que Wagner témoignait pour les œuvres de Meyerbeer. Aussi ne fut-ce qu'après la mort de Meyerbeer, en 1869 (1), que parut la

(1) Voir dans les numéros des 3 et 6 septembre 1850 de

première critique de Wagner sur la musique de l'homme qui n'était plus là pour lui rendre service !

la *Neue Zeitschrift für Musik*, les articles intitulés : « Le Judaïsme en musique », qui parurent en brochure en 1869.

Reproduction d'un autog

Allegretto moderato

Canto

Pianoforte

dimin:

ghiam, voghiam, tranquillo è il mar, vogh

voghiam, voghia

la luna in ciel ris-plende già vo-

-iam, vogliam, voglia-mo: vogliam,

G. Meyerbeer.
Paris 30 8bre 1859.

XI

MEYERBEER ET LA CRITIQUE (1)

« Il est de mode, aujourd'hui, dans un certain monde, a écrit M. Bellaigue, de décrier, presque de nier Meyerbeer. « Mais, qu'est-ce que ça lui fait ? » comme répondait, je crois, M. Ingres à quelque agresseur obscur de Raphaël.

« L'auteur des *Huguenots* n'en reste pas moins, jusqu'à nouvel ordre, un des plus grands hommes de théâtre musical... »

(1) Meyerbeer flattait beaucoup la critique. Nous devons à l'obligeance de M. le comte Boselli d'avoir lu une lettre manuscrite de l'auteur des *Huguenots* adressée à Fiorintino, ce journaliste qui élevait le chantage musical à la hauteur d'un principe, et il faut avouer que le Maître s'abaisse jusqu'à flatter d'une façon attristante un pareil plumitif.

A propos de la signature de Meyerbeer, que nous reproduisons ci-contre, nous trouvons dans l'ouvrage d'E. Gouget (Fischbacher, éd.), les réflexions suivantes :

« Écriture décelant autant d'idées que de savoir. Le jambage du G majuscule s'élance hardiment vers l'idéal et l'M du nom est travaillée d'une façon originale, avec un petit crochet rentrant où perce le moi. Rapprochement curieux : la signature se termine en 7, et le maestro est mort à 70 ans. »

Le « certain monde » dont parle notre confrère est composé d'abord : des critiques musicaux (ou de ceux se disant tels, quoique n'ayant fait aucune étude musicale), qui sont, par métier, les dénigreurs des gloires qui ne sont plus à la mode, — ensuite, du groupe d'amateurs fréquentant l'Opéra, qui n'entendent rien à la musique et veulent avoir l'air de s'y connaître, parce qu'ils sont titulaires d'une loge ou d'un fauteuil.

Il faut donc aujourd'hui autant de courage pour avouer qu'on aime *les Huguenots*, qu'il en fallait, il y a quarante ans, pour aimer Wagner, ce qui revient à dire qu'à toutes les époques, les gens qui pensent par eux-mêmes, qui ne récitent pas leur journal et ne suivent pas la mode, sont rares. Nous croyons au contraire que la beauté dans l'art n'est chose ni contingente, ni transitoire, et sommes d'avis que ce qui est inspiré en art reste toujours admirable, en dépit de la mode.

Nous avons cherché à faire comprendre pourquoi Meyerbeer a été l'un des plus grands maîtres de la musique scénique. Ce fut d'abord, parce qu'à partir du moment où il cessa de faire de la musique italienne, il trouva une nouvelle forme d'art musical au

théâtre. Pour le juger en effet, au point de vue de la personnalité, il faut penser à ce qui avait été composé pour la scène avant lui et non se rappeler ce qui a été écrit depuis lors. Il fut donc un novateur à son époque.

Mais ce n'est pas à cause de cela qu'il survivra au temps et aux variations de la vogue, c'est parce que, dans son œuvre, on trouve des pages et des actes entiers écrits dans le feu d'une inspiration de génie, les deux derniers actes des *Huguenots* et le IVe du *Prophète*, par exemple :

« Dans certaines situations émouvantes, dit Fétis, dans la préface de la seconde partition de *l'Africaine*, il parvient à des effets d'entraînement irrésistibles dont aucun autre artiste n'a eu l'intuition. » D'ailleurs *les Huguenots* ont été joués plus de mille fois à l'Opéra. C'est le seul ouvrage, croyons-nous, qui ait dépassé la millième avec *Faust*, et *le Prophète* en est à sa 620e représentation environ (1), à l'heure où nous écrivons ces lignes.

(1) D'après une statistique, que nous avons consultée récemment, le compositeur qui depuis cinquante ans a été le plus souvent joué à l'opéra est Meyerbeer (avec *les Huguenots* et *le Prophète* surtout). Vien ensuite Gounod avec *Faust*.

On peut donner néanmoins, comme raison d'un certain déclin de Meyerbeer dans l'opinion, le manque d'unité dans les livrets de Scribe. En effet, après la mode des opéras tirés de la mythologie ou des chefs-d'œuvre de la littérature ancienne, le public désira un autre genre de drames. Il avait besoin de pièces variées et distrayantes, et Scribe comprit bien qu'il lui fallait des sujets qui répondissent aux exigences de l'époque. C'est pourquoi il créa cette forme de drame historique coupé par des scènes pittoresques et variées, qui amusent le spectateur, mais nuisent à l'égalité de style et à l'harmonie de l'ensemble.

Comme originalité, il nous semble que, parmi les compositeurs français de l'école dramatique du dix-neuvième siècle, Gounod, Berlioz et Bizet (nous ne voulons parler que des morts) sont les seuls grands musiciens de théâtre qui aient eu une formule personnelle, dans des genres tout à fait différents de celui de Meyerbeer. Eux aussi, ils ont vécu un demi-siècle, et le public ne se lasse pas encore de les entendre.

Comme Rossini, Gounod et Wagner, trois autres grands génies dramatiques, Meyerbeer a fait école, mais, comme pour eux, les pasticheurs n'ont pu retrouver que ses formules

de métier et aucun, hélas ! n'a hérité d'une parcelle de son inspiration.

L'objectif de la musique théâtrale a bien changé depuis la mort de Meyerbeer, les ressources de l'harmonie et de l'instrumentation se sont beaucoup augmentées, par le fait du travail des maîtres contemporains, mais nous doutons cependant qu'il se trouve à l'heure actuelle un seul compositeur qui soit appelé à tenir dans l'histoire de la musique de théâtre, la place importante qu'y a occupée Meyerbeer, et à avoir sur son temps l'influence qu'il exerça sur son époque.

Nous terminerons cette courte étude par un mot d'un critique musical, M. Édouard Schuré qui, dans son important ouvrage sur *le Drame Musical*, consacre à peine trois pages à Meyerbeer. Nous y relevons cette phrase : « Le secret de l'opéra de Meyerbeer est la recherche de l'effet pour l'effet. » M. Schuré tient avec raison Gluck pour l'un des plus grands et purs génies musicaux. Or, dans sa préface d'*Alceste*, Gluck écrivait ceci : « Je n'ai attaché aucune importance aux formules : j'ai tout sacrifié à l'effet à produire. »

On voit donc que l'art de l'auteur d'*Alceste* et celui de l'auteur du *Prophète* sont partis du

même principe, pour arriver à la création de formules qui, tout en étant bien distinctes et leur appartenant à chacun en propre, sont toutes deux l'expression du génie de deux des plus grands maîtres dramatiques qui aient existé.

CATALOGUE DES ŒUVRES[1]

1. — *Les Amours de Thécelinde* (en allemand), monodrame pour soprano, chœur et clarinette obligée, dont l'instrumentiste figurait comme personnage du drame, exécutée à Vienne en 1813.
2. — *Abimelek ou les deux Califes* (en allemand, *Wirth und Gast*), opéra bouffon en deux actes représenté au théâtre de la cour de Vienne en 1813.
3. — *Romilda e Costanza*, opéra sérieux italien, représenté le 19 juillet 1813 au Teatro Nuovo de Padoue.
4. — *Semiramide riconosciuta*, opéra de Métastase, représenté au Théâtre-Royal de Turin pour le carnaval de 1819.
5. — *Emma di Resburgo*, opéra représenté pendant la saison d'été, au théâtre San Benedetto, de Venise.
6. — *Margherita d'Anjou*, opéra de Romani, représenté au théâtre de la Scala à Milan, le 14 novembre 1820.
7. — *L'Esule di Granata*, opéra de Romani, représenté au même théâtre, le 12 mars 1822.

(1) D'après la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis et le supplément de M. Arthur Pougin.

8. — *Almanzor*, opéra de Romani, écrit à Rome dans la même année, mais non terminé, à cause d'une maladie sérieuse du maître.
9. — *La Porte de Brandebourg*, opéra allemand en un acte, écrit à Berlin en 1823, mais non représenté.
10. — *Il Crociato in Egitto*, opéra héroïque de Rossi, représenté au théâtre de la Fenice à Venise, au carnaval de 1824.
11. — *Robert le Diable*, opéra fantastique en cinq actes, par Scribe et Delavigne, représenté à l'Académie royale de musique de Paris, le 21 novembre 1831 ; en 1839, Meyerbeer y a ajouté une scène et une prière pour le ténor Mario (dans la traduction italienne).
12. — *Les Huguenots*, opéra en cinq actes, de Scribe, représenté au même théâtre, le 21 février 1836.
13. — *Le Camp de Silésie*, opéra allemand de Rellstab, représenté le 7 décembre 1840, pour l'ouverture du nouveau Théâtre-Royal de Berlin.
14. — *Struensée*, musique pour la tragédie de Michel Beer, composée d'une grande ouverture, de quatre entr'actes très développés, dont un avec chœur, de scènes et de mélodrames, exécutée à Berlin, le 19 septembre 1846, pour l'ouverture du Théâtre-Royal.
15. — *Le Prophète*, opéra en cinq actes, représenté à l'Académie nationale de musique, le 16 avril 1849.
16. — *L'Étoile du Nord*, opéra de demi-caractère, en trois actes, de Scribe, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris, le 16 février 1854, tiré en grande partie du *Camp de Silésie*.

17. — *Le Pardon de Ploërmel*, opéra-comique de J. Barbier et M. Carré, représenté à Paris, le 4 avril 1859.
18. — *L'Africaine*, grand opéra de Scribe en cinq actes (Opéra, 28 avril 1865).

ORATORIOS

19. — *Dieu et la Nature*, oratorio allemand, exécuté à Berlin, le 8 mai 1811.
20. — *Le Vœu de Jephté*, oratorio en trois actes et en action représenté au Théâtre-Royal de Munich le 27 janvier 1813.

CANTATES ET MUSIQUE CHORALE

21. — *Sept cantates religieuses* de Klopstock, à quatre voix sans accompagnement.
22. — *A Dieu*, hymne de Gubitz à quatre voix.
23. — *Le Génie de la musique à la tombe de Beethoven*, solo avec chœurs.
24. — *Cantate* à quatre voix avec chœur pour l'inauguration de la statue de Gutenberg à Mayence, exécutée en 1838, par un chœur de douze cents voix d'hommes.
25. — *La Fête à la cour de Ferrare*, grande cantate, avec des tableaux, composée pour une fête donnée par le roi de Prusse, à Berlin, en 1843.
26. — *Marie et son génie*, cantate pour des voix solos et chœur, composée pour les fêtes du mariage du prince Charles de Prusse.
27. — *La Fiancée conduite à sa demeure* (sérénade), chant à huit voix (a capella) pour le mariage

de la princesse Louise de Prusse avec le grand-duc de Bade.

28. — *Marche des archers bavarois*, grande cantate, poésie du roi Louis de Bavière, à quatre voix et chœur d'hommes, accompagnement de cuivres, exécutée à Berlin, en 1850.

29. — *Ode au sculpteur Rauch*, pour soli, chœur et orchestre, exécuté à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, le 4 juin 1851 à l'occasion de l'inauguration de la statue de Frédéric le Grand.

30. — *Hymne de Fête* à quatre voix et chœur, chanté le 4 juin 1851, au Palais-Royal de Berlin, pour le vingt-cinquième anniversaire du mariage du roi de Prusse.

31. — *Amitié*, quatuor pour voix d'hommes.

MUSIQUE RELIGIEUSE

32. — *Le 91e psaume* à huit voix, composé pour le chœur de la cathédrale de Berlin, et publié en partition, à Paris, chez Brandus et Cie.

33. — *Douze psaumes* à deux chœurs sans accompagnement, non publiés.

34. — *Stabat Mater* (inédit).

35. — *Miserere* (inédit).

36. — *Te Deum* (inédit).

37. — *Pater Noster* (a capella).

38-76. MÉLODIES (avec accompagnement de piano) parmi lesquelles les plus remarquables sont : *la Chanson de mai*, *le Moine*, *la Chanson de maître Floh*, etc., Paris, Brandus, 1849, 1 vol. grand in-8.

77. — *Neben dir* (Près de toi), lied pour ténor avec violoncelle obligé.

78. — *Der Jäger Lied* (le Chant des chasseurs) pour voix de basse, avec des cors obligés.
79. — *Dichters Wahlspruch* (Devise du poète) à trois voix.
80. — *A Venezia*, barcarolle.
81. — *Des Schäfers Lied* (Chanson du berger) pour ténor avec clarinette obligée.
82. – Trois chansons allemandes, *Murillo*, *les Lavandières*, *Ja und nein* (Oui et non).
83. — Beaucoup de pièces vocales pour des albums, et autres choses de moindre importance.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

84. — *Première marche aux flambeaux* pour un orchestre d'instruments de cuivre, composée pour les noces du roi de Bavière avec la princesse Guillelmine de Prusse en 1846.
85. — *Deuxième marche aux flambeaux* pour les mêmes instruments, composée pour les noces de la princesse Charlotte de Prusse, en 1850.
86. — *Troisième marche aux flambeaux*, pour les mêmes instruments, composée pour les noces de la princesse Anne de Prusse en 1853.
87. — Plusieurs morceaux de piano, composés à l'âge de dix-sept ans, pendant le premier voyage de l'auteur à Vienne.

ŒUVRES POSTHUMES

89. — Introduction, sérénade et entr'acte pour *Murillo,* drame représenté à la Comédie-Française en 1853.
90. — *Cantate*, pour ténor solo et chœur, composée

à l'occasion du festival donné à Paris le 10 novembre 1859 pour la célébration du 100e anniversaire de la naissance de Schiller.

91. — *Nice*, cantate, hommage pour l'anniversaire de S. A. I. Mme la grande-duchesse Louise de Bade.

92. — *A la patrie*, *Invocation à la terre natale*, *les Joyeux chasseurs*, *le Chant des exilés*, chœurs pour voix d'hommes.

93. — *Chant* tiré de l' « Imitation de Jésus-Christ. »

94. — *Mélodies :* Confidence, le Revenant du vieux château de Bade, la Nonne.

95. — *Quatrième marche aux flambeaux* pour orchestre militaire.

96. — *Schillermarsch*, composé et exécuté à Paris pour le festival organisé à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la naissance de Schiller.

97. — *Marche du Couronnement* pour deux orchestres, exécutée à Kœnigsberg, en 1861, pour le sacre du roi de Prusse Guillaume Ier.

98. — *Ouverture* en forme de marche, exécutée à la séance inaugurale de l'Exposition universelle de Londres en 1862.

A cette liste, M. Arthur Pougin ajoute, dans le supplément et complément de la *Biographie universelle des musiciens*, les compositions inédites suivantes :

99. — *Chœurs et intermèdes* d'orchestre pour *les Euménides*, tragédie d'Eschyle.

100. — *Entr'acte* (en ré majeur) pour deux violons, alto, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et basses (morceau magnifique, dit-on, thématique et fondé sur un dessin de trois notes).

101. — *20 mélodies* pour les romances du roman : *Histoires de village dans la Forêt Noire*, d'Auerbach. (Ce village s'appelait Schwalbach et Meyerbeer y est allé faire quelques cures d'air. C'est pendant l'un de ces séjours qu'il composa ces romances.)

102. — *18 Canzonettes* de Métastase.

103. — *Plusieurs Lieder* écrits à Berlin pour une pièce de Mme Birch-Pfeiffer.

104. — *Variations pour piano* sur une marche originale.

105. — *Symphonie concertante* pour piano et violon, avec accompagnement d'orchestre.

OUVRAGES A CONSULTER

FÉTIS, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (Paris, 5 vol. in-18, 1869 à 1876).

POUGIN A., *Meyerbeer*. Notes biographiques (Paris, 1864, in-8).

A. DE LASALLE, *Meyerbeer*. Sa vie et le catalogue de ses œuvres (Paris, in-16).

MIRECOURT, *les Contemporains* : *Meyerbeer* (Paris, 1854, in-32).

MENDEL, *Giacomo Meyerbeer*. Sa vie et ses œuvres (Berlin, 1869, in-8).

G. BRODDY, *Meyerbeer aux eaux de Spa* (Bruxelles, 1885, in-8).

JOHANNÈS WEBER, *Meyerbeer*. Notes et souvenirs d'un de ses secrétaires (Librairie Fischbacher, 1898, in-12).

A. SOUBIES et CH. MALHERBE, *Mélanges sur Richard Wagner* [contenant un chapitre sur Wagner et Meyerbeer]. (Librairie Fischbacher, 1892, in-12).

AD. JULLIEN, *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris, 1894, in-18).

Baron ERNOUF, *Compositeurs célèbres* (Paris, 1888, in-8).

RUSTIQUE FROMENT, *Meyerbeer et son œuvre.*

RUSTIQUE FROMENT, *Lettres d'un campagnard à propos de « l'Africaine »* (1866, in-8).

F. CLÉMENT et P. LAROUSSE, *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras,* contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et opéras-comiques, représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ce genre d'ouvrages jusqu'à nos jours.

L. DAURIAC, *la Psychologie dans l'opéra français* (Paris, in-8).

VÉRON, *Souvenirs d'un bourgeois de Paris* (Paris, in-8).

PARENT (HORTENSE), *Encyclopédie musicale,* II. Voir Bibliographie de Meyerbeer (Paris, 1907, Hachette).

L. EHLERT, *Lettres sur la musique à une amie* (Lettre XIX).

A. SOUBIES, *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page* (Paris, 1893).

A. ROYER, *Histoire de l'Opéra.*

FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens* (8 vol. in-8, 1866, Firmin Didot). Avec ses suppléments (2 vol.) 1878-80.

BLAZE DE BURY, *Meyerbeer.* Sa vie, ses œuvres et son temps (Paris, Heugel, 1865, in-8), avec portrait et autographes (et Michel Lévy, in-12).

J. D'ORTIGUE, *Giacomo Meyerbeer* (*Revue de Paris,* 1831).

J. D'ORTIGUE, *la Vérité sur Meyerbeer à propos de « l'Africaine »* (*Correspondant,* 25 juin 1865).

L. KREUTZER, *M. Meyerbeer* (*Revue contemporaine,* 1853.

M. Cristal, *Meyerbeer*, pianiste et compositeur de musique religieuse (*Correspondant*, 10 octobre 1868).

Destranges, *Meyerbeer*.

Blaze de Bury, *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir* (Paris, 1880, in-8).

Blaze de Bury, *Meyerbeer*. Sa vie, ses œuvres et son temps (Paris, 1865, in-8 avec portrait).

Montrond Maxime, *les Musiciens les plus célèbres* (Lille, 1853, in-8).

Mitter et Thoinay, *Chefs-d'œuvre de l'opéra français* (Paris, 1880. Michaëlis, 40 vol.).

H. Lavoix, *Histoire de la musique française*.

Castil-Blaze, *l'Académie impériale de musique de 1645 à 1855*.

De Lajarte, *Bibliothèque musicale de l'Opéra*. Catalogue historique, chronologique, anecdotique (Paris, Bibliophiles, 2 vol., 1878).

O. Comettant, *les Compositeurs illustres de notre siècle* (Paris, grand in-8).

Philipp Charles, *Histoire de l'Opéra* (Paris, in-8).

Francis Roch, *Notice biographique sur M. Meyerbeer* (in-8, Paris, 1845).

Schucht, *Giacomo Meyerbeer*. Sa vie et la formation de son talent (Leipzig, 1869).

E. Mender, *Biographia di Giacomo Meyerbeer* (Torino, 1870, in-8).

E. Mender, *Il Mysterio di Roberto il Diavolo*.

L. de Loménie, *M. Meyerbeer par un homme de rien* (Paris, 1844, in-8).

R. Schumann (traduit par H. de Curzon) *Écrits sur la musique*. Paris, librairie Fischbacher.

Pawlowski W., *Notice biographique sur G. Meyerbeer* (Paris, 1849, in-8). Extrait de *l'Europe théâtrale*.

J.-P. Lyser, *Giacomo Meyerbeer*. Sein Streben, sein Wirken und seine Gegner [Sa force de production,

son influence et ses adversaires] (Dresde, 1838, in-8, 61 pages).

RATIER (Mlle), *Les musiciens célèbres.*

DE SENTLE, *Meyerbeer.* Poème. (Arras, 1866).

ROMIEUX, *Meyerbeer.* Stances (La Rochelle, 1865, in-8).

M. ALBERT, *la Muse de l'harmonie à Meyerbeer* (Paris, 1864, in-8).

M. BEULÉ, *Éloge de Meyerbeer* (Paris, Firmin Didot, 1865, in-4, et Didier, 1865, in-8).

A. DE PONTMARTIN, *Souvenirs d'un mélomane.*

QUICHERAT, *Nourrit.* Sa vie. Son talent.

ANDRÉ HALLAYS, *les Musiciens et la Musique* (Calmann Lévy). Feuilletons musicaux de Berlioz dans les *Débats.*

LAVIGNAC, *la Musique et les Musiciens* (Calmann Lévy).

SCUDO, *Critique et littérature musicales* (Delagrave).

JULIEN TIERSOT, *Les années romantiques* (Calmann Lévy, 1907).

RIEMANN, *Dictionnaire de musique.*

SCHURÉ, *le Drame musical.*

BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Souvenirs d'autrefois.*

DE VAULABELLE et HÉMARDINQUER, *La science au théâtre,* (librairie Henri Paulin). Prix : 5 fr.

On pourra, en outre, lire avec intérêt les études publiées sur Meyerbeer dans les grandes revues ou plaquettes suivantes :

La Revue de la Société musicale, t. IV : *Meyerbeer* (Combarieu); *Meyerbeer et Wagner* (de Servières) ; *Meyerbeer en Allemagne* (Brückner); *Wagner et Meyerbeer* (Tappert); la *Lettre autographe de Meyerbeer sur les Huguenots* (Weckerlin) ; *Spencer et Meyerbeer* (L. Dauriac) ; *la Mère de Meyerbeer et Henri Heine*; etc. etc.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS PROPRES CITÉS DANS CET OUVRAGE

TABLE DES MATIÈRES

2290. — Tours, Imp. E. ARRAULT et Cie

2290. — TOURS, IMPRIMERIE E. ARRAULT ET Cie.